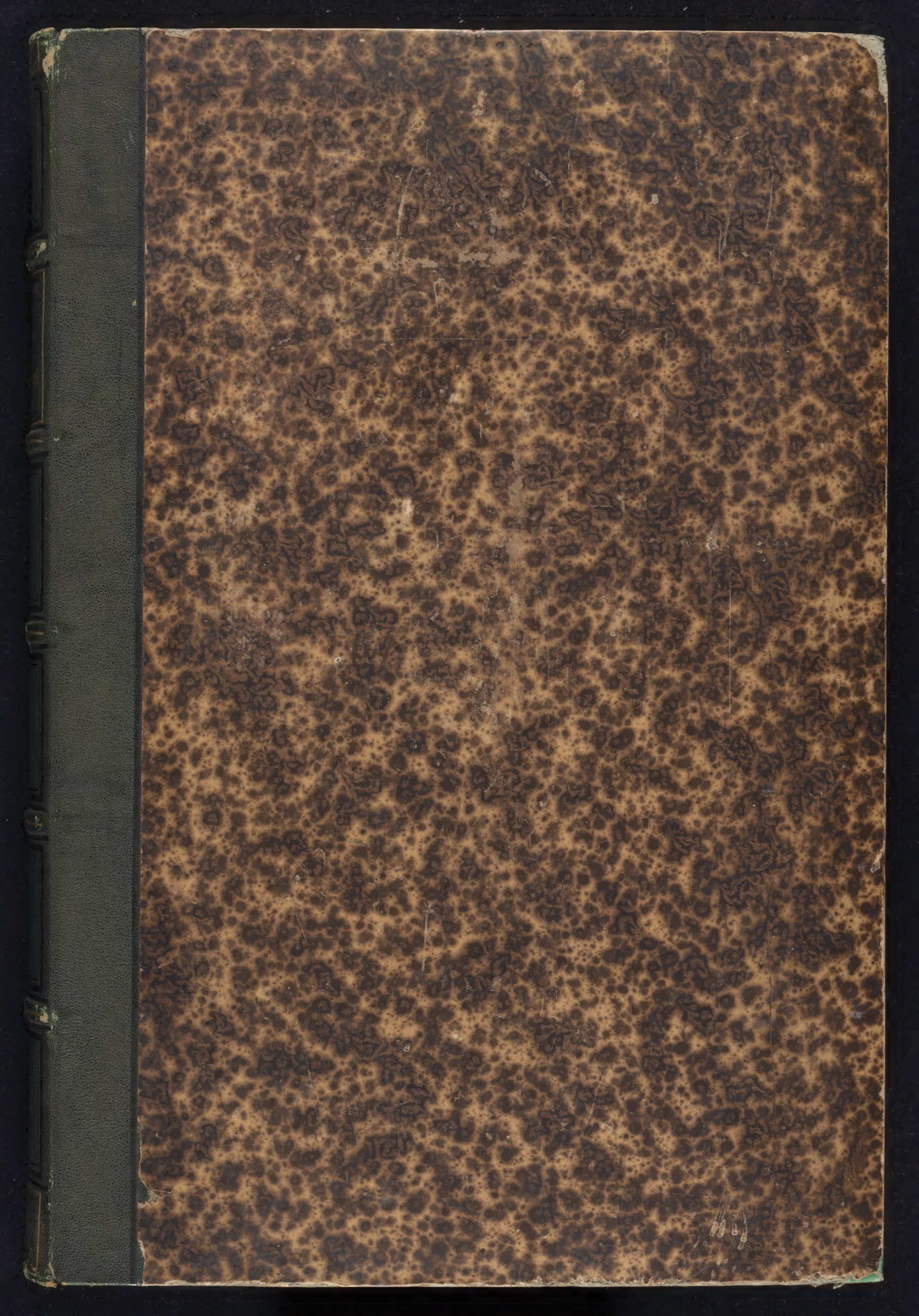
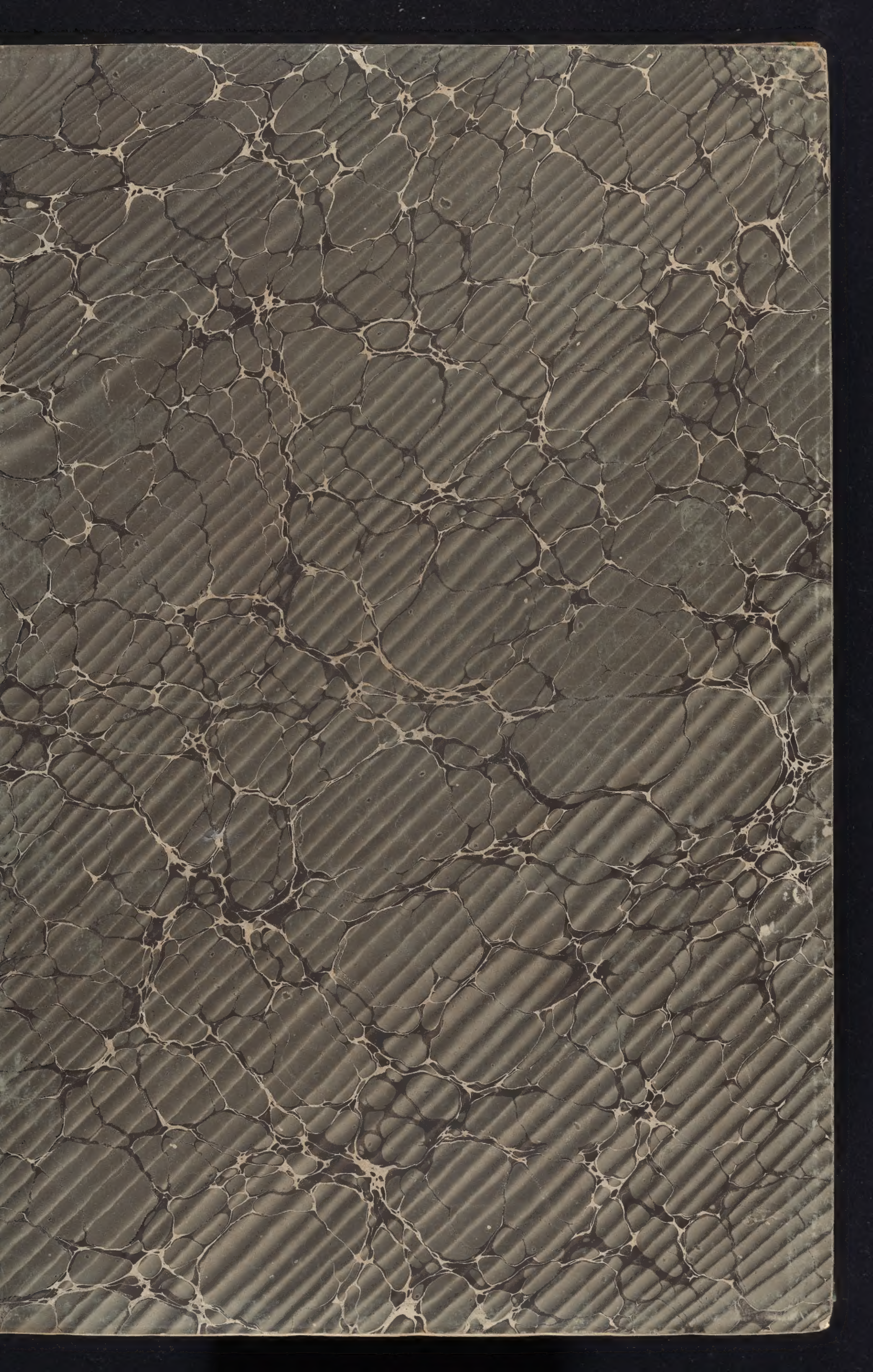







Fr. 45.-


EX-
LIBRIS
RICHARD HALLER

MONUMENS

INÉDITS

D'ANTIQUITÉ FIGURÉE,

GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE.

MONUMENS
INÉDITS
D'ANTIQUITÉ FIGURÉE,
GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE,

RECUEILLIS ET PUBLIÉS

PAR M. RAOUL-ROCHETTE,

CONSERVATEUR DU CABINET DES MÉDAILLES ET ANTIQUES,
PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE, MEMBRE DE L'INSTITUT DE FRANCE,
MEMBRE HONORAIRE OU CORRESPONDANT DES ACADÉMIES D'ARCHÉOLOGIE DE ROME ET DE NAPLES,
DE L'ATHÉNÉE DE VENISE, DE L'ACADÉMIE D'HISTOIRE DE MADRID,
DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DES SCIENCES DE GOETTINGUE,
DES ACADÉMIES DE SAINT-PÉTERSBOURG, DE MUNICH ET DE BERLIN.

PREMIÈRE PARTIE.

CYCLE HÉROÏQUE.



PARIS.

IMPRIMÉ PAR AUTORISATION DU ROI, DU 11 DÉCEMBRE 1827,

A L'IMPRIMERIE ROYALE.

M DCCC XXXIII.

PRÉFACE.

En mettant au jour ce recueil de Monumens inédits, qui m'a coûté six années d'un travail assidu, traversé par des circonstances bien pénibles, par d'amers chagrins et de grands malheurs, c'est pour moi un devoir, et c'est en même temps une satisfaction, de publier les obligations de plus d'un genre que j'ai contractées dans le cours de ce long travail et dans celui du voyage qui m'en avait fourni les élémens.

J'avais sollicité, au commencement de l'année 1826, la permission de faire en Italie et en Sicile un voyage que je jugeais nécessaire à mon instruction, dans l'emploi qui m'était confié de conservateur du cabinet des antiques et de professeur d'archéologie. Je me fondais, à cet égard, sur l'exemple de deux de mes prédécesseurs, l'illustre abbé Barthélemy et M. Millin, qui avaient obtenu la même faveur, au même titre que moi, mais sans doute avec des droits bien plus légitimes que les miens, et je puis ajouter avec des avantages plus considérables que ceux auxquels je devais prétendre. Deux ministres, de la bienveillance desquels il m'est permis de m'honorer publiquement, puisque l'un est rentré dans la vie privée, et que l'autre vit aujourd'hui dans l'exil, M. le comte de Corbière et M. le baron de Damas, m'accordèrent, avec le congé qui m'était nécessaire, une indemnité qui devait servir aux frais de mon voyage. Mais je crus mieux remplir les intentions des deux ministres, et mieux répondre à leurs bontés, en employant la somme entière dont ils avaient disposé en ma faveur à recueillir, par toute l'Italie, des dessins de monumens rares ou inédits, dont la publication pût être utile à la science, ou profiter à mon enseignement. C'est dans ce but que je fis exécuter, à Florence, à Rome, à Naples,

à Pompeï et en Sicile, de nombreux dessins, dont une partie a servi à former le recueil que je publie aujourd'hui; et c'est de cette manière qu'en justifiant un acte de libéralité, qui n'avait pas échappé aux tristes commentaires de l'esprit de parti, j'ai pu honorer en moi-même le bienfait que j'avais reçu et les mains généreuses de qui je le tenais.

Je continue de remplir le même devoir et d'acquitter mes dettes en signalant à la reconnaissance de mes lecteurs tant d'hommes honorables, tant de savans illustres, qui ont droit à la mienne, pour m'avoir assisté dans mes voyages, aidé et soutenu dans mes travaux. Je nommerai d'abord, à Florence, M. Inghirami, avec qui j'étais lié depuis long-temps par une correspondance suivie, et à qui j'ai dû les dessins des monumens étrusques, choisis par moi dans le musée public de Volterra, et dans la collection particulière de MM. Cinci. Un autre antiquaire florentin, qui m'a rendu dans la galerie de Florence des services pareils, sans compter les lumières que j'ai puisées dans ses écrits, feu M. Zannoni, n'a pu vivre assez pour recevoir le témoignage public de ma gratitude; ce n'est donc plus qu'un triste hommage que j'offre aujourd'hui à sa mémoire.

A Rome, où j'ai trouvé tant de secours de toute espèce, acquis tant de connaissances qui me manquaient, laissé tant de souvenirs qui me seront à jamais précieux; à Rome, où j'ai failli mourir, où je voudrais vivre, dans la modeste demeure de cet excellent d'Agincourt que j'habitais, j'ai presque par-tout les mêmes regrets à joindre à l'expression des mêmes sentimens: tant ont été nombreux et rapides les coups que la mort a frappés dans ce court intervalle de six années! Guattani, le Nestor des antiquaires de Rome; Philippe-Aurèle Visconti, digne frère d'un savant illustre; Dodwell, si jeune encore, et qui les a suivis de si près; tous ces hommes, qui m'avaient accueilli avec bienveillance, et qui souriaient à mes travaux en espoir, ne sont plus. Le vieux cardinal de la Somaglia, qui d'abord m'avait permis de fouiller à mon aise dans ces vastes magasins du Vatican, où sont rassemblés les élémens d'un troisième musée; qui à deux reprises différentes, et toujours à force d'instances, m'avait fait ouvrir les portes si impitoyablement fermées de la villa Ludovisi; ce ministre d'un pape, déjà remplacé deux fois sur le trône pontifical, est mort lui-même accablé d'années. Un autre prince de l'Église, le respectable cardinal Gazzola, qui prit tant d'intérêt à ma triste excursion à Corneto, et qui, soumis à des ordres qu'il ne pouvait approu-

ver, forcé de respecter, dans le domaine de l'antiquité et dans son évêché de Corneto, un privilége qui lui paraissait doublement absurde, employa du moins tant de bonté à m'en adoucir l'amertume; ce digne et vertueux prêtre a cessé de vivre; et le seul homme en qui j'aie trouvé alors à Rome un juste et noble sentiment des droits du pays et de ceux de la science, également violés en ma personne, M. le chevalier Artaud, le Français de notre âge qui connaît le mieux Rome, sa topographie et sa politique, et celui qui s'est rendu le plus familiers tous les secrets qu'elle renferme dans son sein, depuis les mystères de ses catacombes jusqu'à ceux de sa chancellerie, a cessé aussi de résider à Rome, devenue pour lui une seconde patrie.

En parlant de Naples, qui m'a offert tant d'idées neuves à recueillir dans le domaine de l'antiquité, tant d'utiles relations à former parmi ceux qui le cultivent, je suis heureux de n'avoir à exprimer que des sentimens de reconnaissance presque exempts de souvenirs fâcheux ou de regrets pénibles. Excepté Carelli, dont la bienveillance m'avait aidé dans mes travaux, et qui m'a donné de l'intérêt qu'il y prenait un dernier témoignage à ses derniers instans, tous les amis qui m'accueillirent à Naples, et qui m'ont fait leur collègue, Avellino, Quaranta, Ianelli, et ce bon chanoine Jorio, et cet excellent marquis Arditi, le doyen des académiciens d'Herculanum, et ce vénérable archevêque de Tarente, qui a reçu depuis plus d'un demi-siècle les hommages de plusieurs générations lettrées de l'Europe; tous ces hommes, recommandables à tant de titres, servent encore, par leurs travaux, par leurs conseils et par leur exemple, la science qu'ils ont honorée, au sein de leur pays qui les honore. Je dois joindre à ces noms célèbres celui de M. C. Bonnuci, l'architecte des fouilles de Pompeï et d'Herculanum, à qui j'ai dû la communication de tous les renseignemens que les rigoureux devoirs de sa place lui permettaient de me donner.

On sait, en effet, avec quelle sévérité le gouvernement napolitain veille à ce que les monumens inédits qui se conservent dans son musée, ou qui se découvrent journellement sur son sol antique, ne soient publiés que par des mains nationales. On sait aussi que l'académie d'Herculanum, instituée pour cet objet, procède dans cette publication à-peu-près de la même manière que les fouilles de Pompeï et d'Herculanum, c'est-à-dire avec une lenteur qu'il est permis de nommer désespérante. Il reste donc, et malheureusement il restera long-temps encore, beaucoup de monumens inédits

dans le musée de Naples, auxquels il n'est accordé à aucun étranger de porter une main profane. J'essayai cependant d'obtenir, pour quelques-uns de ces monumens destinés à entrer dans mon recueil, une exception à ce système de prohibition qui ne devrait pas exister dans le paisible empire des lettres. J'avais eu l'honneur de connaître, pendant son voyage à Paris, où il était venu visiter la bibliothèque du Roi, S. A. R. le prince de Salerne. J'osai m'adresser à ce prince, si affable et si éclairé, pour obtenir du Roi son frère une faveur à laquelle j'attachais tant de prix; et je fus assez heureux pour recevoir de la bouche du Roi François Ier lui-même, à l'issue d'un long entretien qu'il daigna m'accorder, et dans lequel il me témoigna, avec la bonté la plus touchante, un intérêt qui m'a suivi dans tout le reste de mon voyage, l'assurance que tous mes désirs à cet égard seraient satisfaits. J'obtins en effet de M. le marquis de Ruffo, alors ministre de la maison du Roi, l'autorisation nécessaire pour faire dessiner dans le musée de Naples, ainsi qu'à Pompeï, les monumens que je me proposais de publier. Plus tard, je reçus du premier ministre, le chevalier de Medici, les lettres de recommandation qui devaient me procurer le même avantage auprès de toutes les autorités de la Sicile. Il m'est doux de consigner ici l'aveu de pareilles obligations envers un roi et un ministre, pour lesquels ma reconnaissance n'est pas suspecte d'intérêt ou de flatterie, puisqu'ils ont cessé de vivre l'un et l'autre; et j'ajoute à ces noms de puissances qui ne sont plus, celui du jeune marquis de Ruffo, fils d'un homme qui a cessé d'être ministre, mais qui m'a donné, durant mon séjour à Naples, et depuis la publication de mon ouvrage, des témoignages d'un intérêt que je n'oublierai jamais.

Je serais coupable d'ingratitude si je ne nommais pas ici, parmi les personnes qui ont aidé au succès de mes recherches, à Naples et en Sicile, M. le marquis Santangelo, amateur plein de goût et de lumières, qui possède une riche collection de médailles de la Grande-Grèce, et un beau choix de vases peints et d'autres monumens antiques, parmi lesquels il a bien voulu me permettre de faire dessiner ceux qui pouvaient entrer dans le plan de mon ouvrage. Les momens que j'ai passés dans son cabinet et dans son entretien sont au nombre de ceux qui m'ont procuré le plus de ces jouissances d'antiquaire, si précieuses à-la-fois par l'instruction qu'on en retire et par le souvenir qui en reste.

Pourrais-je oublier, dans ce retour que je me plais à faire vers des temps et des lieux si chers à ma pensée, un homme qui m'a rendu tous les services d'un ami, avec tout le zèle d'un compatriote, M. Dupont, un Français établi à Naples, qui, sans autre titre que sa générosité, sans caractère public et sans emploi officiel, y exerce encore, comme il l'a fait de tout temps, par le noble usage de sa fortune, cette hospitalité, qui est aussi une manière de représenter la France, la plus légitime peut-être, et certainement la plus utile; car elle n'a jamais rien coûté au pays, et que n'a-t-elle pas valu à ses enfans! M. Dupont occupait alors, dans l'administration publique des Deux-Siciles, une grande place, qui lui avait permis d'employer, sur tous les points du royaume de Naples et de la Sicile, une multitude de Français, que trente années de révolutions avaient jetés dans ce pays; tristes débris de plusieurs armées détruites et de plusieurs régimes déchus, qui, demeurés étrangers sur une terre ennemie, ne savaient plus y vivre et ne pouvaient plus en sortir. Tant que le pouvoir est resté à M. Dupont, cette population française a servi utilement, sous ses ordres, le pays qui l'avait d'abord adoptée; et quand, en se retirant de lui, l'autorité lui a rendu cette nombreuse famille, c'est encore à son crédit et à sa fortune qu'elle a dû d'honorables ressources. Qu'il y aurait là pour un gouvernement, réduit souvent à récompenser tant d'ignobles dévouemens et de honteux services, de justes motifs de consacrer un bel exemple, en honorant un noble caractère!

C'est sous les auspices de M. Dupont que j'ai parcouru une partie de la Calabre et la Sicile entière, trouvant par-tout, à son nom seul, cet accueil bienveillant, cette hospitalité, si douce sur la terre étrangère, et dans le titre de son ami, bien mieux que dans la fastueuse et vaine protection d'un ambassadeur, tout l'appui nécessaire au voyageur et à l'antiquaire. A Taormine, à Catane, à Syracuse, à Girgenti, à Palerme, je pus me livrer, sans autre recommandation que la sienne, à toutes les recherches qui m'intéressaient; heureux de n'avoir eu à invoquer en Sicile aucune autre assistance que celle d'un compatriote; et dans les lieux mêmes où cette ressource ne pouvait me suivre, comme à Palazzolo, de n'avoir eu besoin que du nom de Français et de l'amour de la science pour m'ouvrir toutes les portes. J'aurais d'ailleurs bien des dettes à acquitter, s'il s'agissait de reconnaître tout ce que j'ai reçu de bons offices en Sicile, dans ce beau pays, si digne d'un

meilleur sort et d'une meilleure renommée. Mais pourrais-je oublier ce vieux baron Judica, de Palazzolo, dans la demeure duquel, toute remplie de monumens antiques, je regrette bien de n'avoir pu passer tout le temps qu'il m'avait permis d'y employer, avec toute la liberté qu'il m'y accordait; et ce duc de Serradifalco, si zélé pour la gloire de son pays, et si capable d'y contribuer par ses travaux; et cet excellent baron Pisani, digne Sicilien des anciens âges, enthousiaste des vertus comme des beautés antiques, et mon ami, titre si doux et si nécessaire à mon cœur, qu'il ne saurait me reprocher de joindre à ceux du généreux citoyen, de l'habile antiquaire et du bienfaiteur de l'humanité.

Il me resterait maintenant un autre devoir à remplir, si j'avais à m'expliquer sur les obligations d'une autre sorte que j'ai contractées à l'occasion du recueil que je publie. J'aurais peut-être à m'affliger d'avoir trouvé autour de moi, dans mon pays même, si peu d'intérêt pour des travaux qui m'ont coûté plus d'un sacrifice, et qui ont exigé quelque application. Mais dans l'état où sont réduites en France toutes les études sérieuses, au milieu de ce désordre général et de cette effervescence stérile des esprits, ce n'est pas moi qui aurais le droit, et qui aurais non plus la prétention de m'étonner de l'indifférence du public à mon égard. Je sais d'ailleurs à quelles causes et à quelles personnes tient en partie cette indifférence; et cela ne mérite pas que je m'en occupe, encore moins que j'en occupe le public. Je pourrais avec plus de raison me plaindre de quelques critiques qui paraissaient, d'après le ton dans lequel elles étaient rédigées, inspirées dans un autre intérêt que celui de la science; deux de ces critiques sur-tout m'auraient offert, par la légèreté autant que par l'animosité qui y règnent, de trop justes sujets de représailles à exercer, s'il était dans mon caractère de me prêter à ce genre de polémique, qui profite rarement à la science, où le vainqueur même n'a presque rien à gagner, et où je ne pourrais jamais, quelque effort que je fisse, prendre le ton et imiter le langage de mes adversaires. A l'égard de l'auteur de l'une de ces critiques, qui s'est fait connaître, et dont je n'avais jamais cité le nom qu'avec égard, et les travaux qu'avec estime, j'ai dû me punir de ces témoignages de considération accordés si mal à propos en ne proférant plus ce nom dans mes écrits. Quant à l'autre, qui s'est caché dans la Gazette de Halle, je pourrais bien me permettre à son égard une innocente et facile vengeance; et pour cela, je n'aurais qu'à le

nommer. Mais je dois encore, par respect pour la science, me refuser cette satisfaction, et laisser mon critique honteux sous son masque d'anonyme.

C'est d'ailleurs une obligation bien plus douce pour moi à remplir que de consigner ici les noms de ces savans qui ne font pas de la critique une arme qui blesse, mais un instrument qui éclaire, et dont le zèle pour la science, alors même qu'il croit avoir à prononcer des jugemens sévères, ne se produit jamais sous les formes de l'invective, et n'éclate jamais en personnalités. Je rends donc grâce à tous ces maîtres de la science qui, sans m'épargner aucune critique utile, aucune objection raisonnable, aucune vérité contraire, m'ont témoigné en même temps cet intérêt pour mes travaux, seul prix que j'en attende, avec la satisfaction que j'éprouve à m'y livrer; et si je nomme M. Creuzer, M. Boettiger, M. K. Ott. Müller, M. Thiersch, M. Boeckh, M. Hermann, M. Welcker, M. Grotefend, M. Hirt, M. Schorn, c'est moins encore pour exprimer ma reconnaissance envers ces hommes éminens, lumières de l'Allemagne et de l'Europe, ou pour me prévaloir de leur amitié qui m'honore, et de leur estime qui m'encourage, que pour signaler en eux des modèles du vrai savoir, orné de cette dignité de caractère et de cette générosité du cœur qui s'allient si bien à l'étude et à l'amour des lettres.

J'ai une dette d'un autre genre à acquitter envers M. Durand, qui m'a permis de puiser dans son cabinet, où il a réuni le plus beau choix de vases peints qu'aucun particulier possède actuellement en Europe, tous les monumens qu'il m'eût convenu de publier. Sa complaisance à mon égard n'a eu d'autres bornes que celles que j'y ai mises moi-même, et c'est pour cela que je n'en mets aucune à ma gratitude.

Ici se termine le peu que j'avais à dire sur mon voyage et sur mon livre. Quelque jugement que l'on porte d'un travail si long, si pénible, si dispendieux, on ne saurait me priver du prix des souvenirs qui s'y rattachent, ni de ce mérite peu commun, par le temps qui court, d'y avoir employé six années de ma vie. Désormais livré tout entier à la composition d'une nouvelle *Histoire de l'art des anciens*, qui remplira tout ce qui me reste encore d'années à donner à l'étude, je n'aurai plus rien à démêler avec ce monde frivole ou pervers, où s'agitent tant de petites passions, tant de petits intérêts, habiles à se couvrir de beaux noms et de brillantes couleurs; et je n'aspire qu'à me retirer de plus en plus du siècle et du pays

où je vis pour me réfugier dans le sein de l'antiquité : heureux si je puis y trouver, à la fin d'une carrière laborieuse, l'asyle que j'y cherche et le droit de cité que j'y ambitionne !

Cæterum ego hoc quoque laboris præmium petam, uti me à conspectu malorum quæ nostra tot per annos vidit ætas, tot præsentia patitur, urgentiaque expavescit, tantisper certè, dùm prisca illa totâ mente repeto, avertam, omnis expers curæ, quæ scribentis animum, etsi non flectere à vero, sollicitum tamen efficere possit.

Tit. Liv. *in Proœm.*

Raoul-Rochette.

Du cabinet des médailles et antiques de la bibliothèque du Roi, 22 juin 1833.

MONUMENS INÉDITS

D'ANTIQUITÉ FIGURÉE

GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE.

CYCLE HÉROÏQUE.

ACHILLÉIDE.

Il était naturel que le héros de l'Iliade devînt le héros favori de tous les arts. L'immortalité qu'Achille devait aux poésies d'Homère semblait un gage assuré de celle des monumens mêmes qui lui étaient consacrés : aussi vit-on ses louanges célébrées et ses images reproduites sous toutes les formes. Achille était devenu pour les Grecs la personnification même de la valeur, et comme le type de l'héroïsme ; de là sans doute le nom d'*Achilleæ*[1] donné à une classe particulière et nombreuse de statues. De plus, il avait fini par être honoré comme un *dieu*[2], et, en cette qualité, il était l'objet d'un culte spécial de la part de plusieurs peuples grecs[3] : la jeunesse lacédémonienne lui faisait un sacrifice au moment du combat[4] ; il avait des temples à Tarente[5], dans le territoire de Sparte[6], dans l'Élide[7], dans la Troade[8], sans parler de l'île Leucé, qui lui était consacrée toute entière[9], et qui n'était peuplée que des

(1) Plin. xxxiv, 10, 5 : Placuere et nudæ (statuæ) tenentes hastam, ab epheborum e gymnasiis exemplaribus, quas *Achilleas* vocant.

(2) Ciceron. *de Natur. Deor.* iii, 18 : Le principe de cette apothéose se trouve déjà dans l'*Odyssée*, xxiv, 81.

(3) Dans l'île d'Astypalée, Cic. *de Natur. Deor.* iii, 18 ; dans la ville de Borysthenis, Dion. Chrysost. *Serm.* xxxvi ; chez les Epirotes, Plutarch. *Pyrrh.* 1, II, 716, ed. Reisk. ; Hesych. v. Ἄσπετος.

(4) Pausan. iii, 20, 8. C'est sans doute au même titre qu'Alexandre lui offrit un sacrifice, au début de son expédition, Plutarch. *Alexandr.* 15, IV, 34, ed. Reisk. ; Arrian. *de Exped. Alexandr.* 1, 11 ; Ælian. *Histor. var.* xii, 7.

(5) Aristot. *Mirab. Auscult.* I, 1161.

(6) Pausan. iii, 20, 8.

(7) Pausan. vi, 23, 2.

(8) Strabon. *Geograph.* xiii, 596.

(9) Strabon. vii, 306 ; Dion. Chrysost. *Serm.* xxxvi ; Arrian. *Peripl. Pont. Eux.* 12-13. De là le nom d'*Achillea* donné à cette île, Antigon. Caryst. cxxxiv ; Lycophron. *Cassandr.* 188 ; Dionys. Perieg. 545 ; et alii.

statues mêmes et des offrandes de toute espèce que la piété de plusieurs siècles et la dévotion de plusieurs états y avaient accumulées[1].

Telle était donc la ferveur du culte rendu à la mémoire d'Achille, telle était l'abondance des monumens qui lui étaient consacrés, qu'on pourrait presque recomposer aujourd'hui toute son histoire, à l'aide de ceux de ces monumens qui nous restent, quelque faible qu'en soit le nombre, relativement à tout ce que l'antiquité en posséda. Il n'est aucune circonstance de sa vie qui ne puisse être constatée, à défaut d'un témoignage écrit, par quelque ouvrage de l'art; et de même qu'on a fait un livre de la seule indication des passages d'écrivains grecs et latins, poètes et prosateurs, qui ont rapport à Achille[2], on pourrait en faire un autre, au moins aussi considérable, du seul catalogue des monumens qui le concernent.

Mon intention n'est cependant pas de faire ce livre qui manque encore. Je me contenterai d'ajouter quelques nouveaux élémens à ceux dont il pourrait se composer, en publiant une suite de monumens qui se rapportent aux principales circonstances de l'histoire d'Achille. Ce sera une espèce d'ACHILLÉIDE figurée, du genre de celles que les anciens avaient sans doute formées eux-mêmes[3], et dont il nous reste un exemple dans la *table ronde*, ou *cycle sculpté*, conservée de nos jours au musée du Capitole[4]. Je diviserai ce travail en deux parties: la première comprendra les monumens relatifs au mariage de Thétis et de Pélée, fait mythologique qui forme comme l'avant-scène du drame dont Achille est le héros; la seconde partie renfermera les monumens qui concernent Achille lui-même.

PREMIÈRE PARTIE.

§ I.

Peu d'événemens semblent avoir joui, dans la Grèce, d'une célébrité plus ancienne et plus générale que celui qui fit tomber au pouvoir d'un mortel, Thétis, déesse dont les dieux mêmes s'étaient disputé l'hyménée[5], sans oser toutefois l'accomplir, dans la crainte du *fils plus grand que son père* qui devait naître de cette union[6]. Ce fait, si remarquable en lui-même, si singulier dans ses circonstances, si important par ses résultats, dut, à tous ces titres, exciter de bonne heure l'attention des artistes grecs; aussi le trouvons-nous cité dans le nombre des sujets qui ornaient le coffre de Cypsélus, ce curieux monument de l'art primitif, dont la seule description est elle-même un des monumens les plus précieux de son histoire[7]. La plupart des sujets représentés sur ce coffre étaient, sans nul doute, au

(1) Voyez, outre les témoignages cités dans la note précédente, ceux de Pausanias, III, 19, 11, et de Maxime de Tyr, *Serm.* XXVII, 279.

(2) *Homericus Achilles* Car. Drelincurtii *penicillo delineatus, per convicia et laudes*, un vol. in-4° de 150 p., Lugd. Bat. 1694, 2e éd.

(3) A l'exemple des *Achilléides* poétiques, desquelles il ne nous est parvenu que celle de Stace, *Achilleidos* libri V.

(4) Publié d'abord par Fabretti, *Columm. Trajan.* p. 355-362, puis par Beger, *Bell. et excid. Troj.* n. 2 sqq. La meilleure gravure qui en ait été donnée, est encore celle du *Mus. capitol.* IV, 17, p. 67-76, reproduite par Millin, *Galer. mythol.* CLIII, 557. Ce monument, d'un travail médiocre, et qui sent les bas siècles, a dû servir de margelle de puits; mais il a sans doute été exécuté d'après quelque original d'un mérite supérieur.

(5) Apollodor. III, 13, 5.

(6) Pindar. *Isthm.* VIII, 69 sqq.; Æschyl. *Prometh.* 915 sqq.; Ovid. *Metamorph.* XI, 265; Hygin. *Poet. astron.* II, 16. Hésiode avait composé un poëme sur les *Noces de Thétis et Pélée*, sujet souvent célébré par les poètes, Homer. *Iliad.* XXIV, 60, 534; Euripid. *Iphigen. in Aul.* v. 707, 1036, Coluth. *Rapt. Helen.* 17. Conf. Barnes, Euripid. *Phœniss.* 829; Méziriac, *sur les Épîtres d'Ovide*, I, 218.

(7) Pausan. V, 17-19. Voyez, sur cet ancien et curieux monument de l'art grec, la dissertation de Heyne, *über den Kasten des Kypselus*, Goetting. 1778, 4°, traduite à la suite de l'opuscule de Ciampi, *Illustraz. della cassa di Cisselo*, Pisa, 1814; voyez aussi Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, 124-135, et Meyer, *Geschichte der bildenden Künste*, II, 16-18.

nombre de ceux qui avaient acquis le plus de popularité dans la Grèce antique ; car ce sont encore ceux dont on retrouve le plus de répétitions sur les ouvrages du plus ancien style[1]; et, parmi ces sujets, il n'en est point qui soit plus fréquemment reproduit que celui de la violence faite à Thétis par Pélée, sujet observé par Pausanias sur le deuxième côté du coffre de Cypsélus, et qu'il décrit en ces termes[2]: *On y voit aussi représentée Thétis, vierge encore, au moment où Pélée la saisit, et où un serpent s'élance de sa main contre le ravisseur.*

Ce trait, ainsi réduit par Pausanias à sa plus simple expression, et la représentation elle-même, bornée au nombre de personnages rigoureusement nécessaire, ne seraient pas exempts d'obscurité, si les monumens de l'art, d'accord avec les traditions, ne suppléaient à l'extrême concision employée ici par l'artiste original, et, à son exemple, par l'écrivain qui le traduit. On ignorerait en effet à quelle intention précise avait pu être figuré, dans la scène en question, le *serpent qui s'élance de la main de Thétis contre Pélée,* si l'on ne savait, d'après de nombreux témoignages d'auteurs anciens, que *Thétis,* douée, ainsi que plusieurs divinités marines, *Protée*[3], *Nérée*[4], *Psamathé*[5], de la faculté de revêtir toute sorte de formes pour se dérober aux embrassemens des mortels, avait eu vainement recours aux métamorphoses les plus effrayantes, dans la résistance qu'elle opposa d'abord aux desirs de Pélée; et qu'ainsi le *serpent* avait pu devenir le signe symbolique de cette résistance même, et conséquemment le trait caractéristique de la scène où elle était figurée.

C'est aussi à ce trait qu'ont été principalement reconnues les représentations de ce sujet, que nous offrent les vases grecs, sorte de monumens antiques, dont les auteurs se sont le plus généralement conformés aux traditions primitives. Passeri, qui publia le premier un de ces vases, conservé encore aujourd'hui dans la bibliothèque du Vatican[6], n'y vit que les *Noces d'Hercule et de Déjanire;* mais M. Millingen, qui eut le mérite d'en découvrir, à travers un dessin inexact, le véritable sujet, en publiant un second vase où ce sujet était représenté avec toutes ses circonstances[7], vit depuis ses soupçons changés en certitude, par l'examen du vase original qu'il reproduisit à son tour dans un dessin élégant et fidèle[8]. M. Millingen ne connaissait alors, de son propre aveu[9], que deux autres monumens antiques qui eussent rapport aux noces de Thétis et de Pélée, c'est à savoir, deux bas-reliefs, l'un du palais Mattei[10],

(1) Voici quelques-uns des sujets qu'on trouve représentés sur les vases grecs, et qu'on peut croire empruntés du coffre de Cypsélus : — 1, le départ d'Amphiaraüs, Millingen, *Vases grecs,* XX; — 2, Ménélas poursuivant Hélène, Tischbein, *Homer nach Antiken,* V; Meyer's *Abbildungen,* 3 B; — 3, Hercule et Géryon, Millingen, *Vases grecs,* XXVII; — 4, le combat d'Achille et de Memnon, Millin, *Vases peints,* I, XIX, XX; Millingen, *Anc. uned. monum.* I, IV; — 5, la violence faite à Cassandre par Ajax, Millin, *Vases peints,* I, XXV, et sur un grand nombre de vases; — 6, Mercure conduisant les trois déesses sur le mont Ida, Millingen, *Vases de Coghill,* XXXIV, 1; — 7, Borée enlevant Orithye, sujet d'un grand nombre de vases, entre autres ceux de Tischbein, *Vases d'Hamilton,* III, 31, et de Millin, *Vases peints,* II, V; — 8, la course de Pélops et d'Œnomaüs, figurée sur beaucoup d'urnes étrusques, Gori, *Mus. Guarnacci,* VIII, XXI, 1, XXIX, 2, et sur un beau vase du musée Venuti, à Cortone, Inghirami, *Monument. etruschi,* serm. V, XV; — 9, le combat d'Étéocle et de Polynice, sujet fréquent sur les urnes étrusques, Dempster, *Etrur. regal.* I, LIII, 1 et 2, II, LXXXVI; Maffei, *Mus. veron.* III, 3, V, 3, et figuré de même sur beaucoup de vases grecs du plus ancien style, d'Hancarville, *Vases d'Hamilton,* I, 62; Millin, *Vases peints,* I, XXXIII; Millingen, *Vases de Coghill,* XXXV, 2, 3.

(2) Pausan. V, 18, 1.

(3) Virgil. *Georg.* IV, 405 sqq.

(4) Apollodor. II, 5, 11. Le combat d'Hercule contre Nérée transformé en monstre marin, se voit figuré sur deux vases grecs, d'ancien style, publiés, l'un par M. Millingen, *Vases peints,* XXXII, l'autre par D. Nicolas Maggiore, dans une dissertation particulière, Palerme, 1827, in 4° : ce dernier vase existe dans la bibliothèque du monastère de Saint-Martin, près de Palerme.

(5) Apollodor. III, 12, 8.

(6) Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* I, IX.

(7) Millingen, *Vases grecs,* IV, V.

(8) *Anc. uned. monum.* I, X, 23-28.

(9) *Vases grecs,* pag. 7.

(10) *Monument. Matteian.* III, XXXII. Un second bas-relief représentant le même sujet, avec de légères variantes, se voit aussi, *ibid.* XXXIII, et *Admiranda,* 22.

l'autre de la villa Albani[1], publiés tous les deux par Winckelmann[2]. Je dirai plus tard quelle est mon opinion au sujet de ces bas-reliefs romains, sur lesquels il ne faut pas toujours s'attacher, quoique d'après un principe juste en soi et fécond en applications heureuses, à rechercher exclusivement des sujets grecs. Je ne m'occupe en ce moment que de recueillir les monumens d'origine grecque qui peuvent être rapportés avec certitude au sujet de Thétis et de Pélée, et dont le nombre, beaucoup plus considérable que ne le pensait M. Millingen, s'est encore accru, dans ces derniers temps, de représentations qui appartiennent aux plus anciennes époques de l'art.

§ II.

Je commencerai par les monumens proprement étrusques, ou réputés tels, lesquels offrent la représentation de ce sujet, certifiée par les inscriptions qui l'accompagnent. En tête de ces monumens doit se placer la curieuse patère, ou plutôt *miroir mystique*, publiée par Dempster[3], où Passeri[4] crut voir d'abord *Proserpine enlevée par Pluton*, faute d'avoir fait attention aux noms de THETIS et de PELE qui se lisent en toutes lettres au-dessus de chacun de ces personnages. Le docte abbé Lanzi ne pouvait s'y méprendre; et en publiant de nouveau ce miroir parmi les monumens les plus indubitables qui viennent à l'appui de son alphabet étrusque, il restitua sans peine à ce sujet sa véritable signification[5]. Il ne se trompa, à son tour, que dans l'explication du mot PARSURA, gravé au-dessus d'un troisième personnage, qui paraît être, à son vêtement et à toute son attitude, une femme, et probablement une nymphe étonnée de l'attentat dont elle est témoin. Fidèle à son principe de rechercher uniquement dans le grec la racine et la signification des mots étrusques, principe généralement vrai peut-être, mais dont une application exclusive conduit souvent à l'erreur, Lanzi dériva le mot PARSURA, du grec παρασυρω, et l'interpréta par *aversa, per fraudem rapta*, dont il fit une épithète appliquée à Thétis, et indicative de l'action représentée. Avec un pareil système d'interprétation, il n'est rien qu'on ne puisse trouver dans les monumens; mais aussi, avec un pareil abus de l'étymologie, il n'est rien qu'on puisse solidement établir. Il est évident qu'ici le mot PARSURA est un nom propre, et non une épithète ou une qualification, chose dont on alléguerait difficilement des exemples[6], et de plus, que ce nom est celui de la nymphe admise à figurer, à un titre quelconque, dans la scène de l'enlèvement de Thétis. Cela posé, l'idée qui se présente le plus naturellement, est que cette nymphe est une des compagnes ou sœurs de Thétis : c'est ainsi en effet qu'on a cherché à expliquer le nom de ce personnage, quoique encore par une étymologie malheureuse[7]; mais outre que, dans la nombreuse liste des Néréides

(1) Winckelmann, *Monum. ined.* 111.

(2) Winckelmann, *ibid.* 110 et 111. Il sera parlé plus bas d'un autre bas-relief du palais Rondanini, actuellement au Musée du Vatican, appartement Borgia, où Zoëga, qui le cite, *Bassirilievi*, I, 249, et Guattani, qui l'a publié, *Monum. ined. per l'anno* 1788, feb. tav. II, se sont accordés à voir le sujet en question. M. Millingen n'en fait aucune mention, non plus que du second bas-relief Mattei, publié, avant Winckelmann, par Bellori, *Admiranda*, 22, et Spence, *Polymet. Dialog.* VIII, 9.

(3) Dempster, *Etrur. regal.* II, LXXXI. Voy. planche III, 2.

(4) Passeri, *Paralipom. ad* Dempster. II, 19.

(5) *Saggio di ling. etrusc.* etc., tab. XII, n. 1, I, 214, 295, II, 172-173, 2ª ediz. Firenze, 1825.

(6) On pourrait citer, comme offrant quelque analogie avec le cas dont il s'agit, l'épithète ΔΙΟΣΠΑΙΣ, donnée à Hercule sur un vase grec, Millingen, *Anc. uned. monum.* I, XXXVIII, 92, et les épithètes ΚΑΛΟΠΑ et ΚΑΛΙΦΟΡΑ, servant à désigner *Ériphyle* sur un autre vase grec, Millingen, *Vases grecs*, XX, XXI. Mais je ne sais si ces exemples, assez peu décisifs en eux-mêmes, et d'ailleurs étrangers à l'art étrusque, pourraient trouver ici une application convenable.

(7) Amaduzzi, qui cite notre miroir, *Monum. Mattei.* III, 66, interprète le mot *Parsura* par le nom de *Perseis*, qui ne se lit que dans la liste d'Hésiode, sans entrer, du reste, dans aucun détail étymologique. Le nom de *Pherusa*, donné à l'une des Néréides, dans la liste d'Hygin, *Prolog.* p. 6, et dans celle d'Apollodore, I, 2, 7, empruntées l'une et l'autre d'Homère, *Iliad.* XVIII, 39-49,

que nous devons à Hésiode et à d'autres auteurs[1], il ne se trouve réellement aucun nom qui offre quelque rapport avec celui-là, d'autres considérations me portent à chercher ailleurs une explication plus plausible.

L'absence du *serpent*, signe symbolique des transformations de Thétis, prouve que l'artiste étrusque, auteur du monument qui nous occupe, avait suivi une tradition différente de celle que l'artiste grec avait retracée sur le coffre de Cypsélus. Cette tradition était celle de Phérécyde, qui racontait simplement que *Pélée enleva Thétis et la transporta sur son char à Pharsale, où il habita dès-lors avec elle*[2]. La représentation gravée sur ce miroir est conforme à ce récit dans sa partie essentielle : d'où il suit que la circonstance accessoire du lieu de la scène, fixé aux environs de Pharsale[3], dut aussi y trouver place. C'est donc la nymphe même de *Pharsale*, personnifiée, suivant un système dont il nous reste plus d'un témoignage authentique[4], qui figure ici au devant du groupe principal, qui le précède, en quelque sorte, pour indiquer le terme et le but de l'action, et qui est d'ailleurs désignée indubitablement par le mot étrusque PARSURA, littéralement identique avec le mot grec ΦΑΡΣΑΛΑ[5].

Deux autres miroirs étrusques, inexpliqués jusqu'ici, et négligés absolument par tous ceux qui ont traité de ce fait mythologique, achèvent de prouver que les artistes de ce pays s'étaient conformés de préférence à la tradition de Phérécyde, et que le mythe en question avait pour eux quelque intérêt national ou quelque attrait particulier. Le premier et le plus curieux de ces miroirs, qui avait appartenu à l'antiquaire Ficoroni, fut publié par Lachausse[6]. Un jeune héros, entièrement nu, à l'exception de cette pièce d'étoffe[7] attachée autour des hanches, nommée *limus*, qu'on voit souvent sur les monumens étrusques, et qui n'est pas rare non plus sur les vases grecs[8], essaie d'enlever dans ses bras une femme dont les pieds s'appuient encore sur la terre, mais qui ouvre et étend les bras, comme pour appeler un

eût été peut-être mieux choisi. Ces deux noms s'éloignent, suivant moi, de la véritable interprétation.

(1) Hésiode, *Theogon.* 349-361, en nomme *quarante et une*. Le nombre le plus universellement admis était celui de *cinquante*, exprimé explicitement par Euripide, *Iphigen. in Aul.* 1056, et implicitement par Homère, qui en nomme, *Iliad.* XVIII, 39-49, *trente-trois*, et désigne les autres d'une manière générale : Ἄλλαι θ' αἳ κατὰ βένθος ἁλὸς Νηρηΐδες ἦσαν. Hygin porte aussi le nombre total des Néréides à *cinquante*, *Prolog. fabular.* p. 7 ; et les noms de ces nymphes, aussi bien que ceux qui se trouvent dans Apollodore, I, 2, 7, au nombre de *quarante cinq*, sont en grande partie les mêmes qui se lisent dans Homère. Les poètes latins avaient doublé ce nombre, Propert. III, V, 33 ; mais sans que cela tire à conséquence.

(2) Pherecyd. *apud* Schol. Pindar. *Nem.* IV, 81, et *apud* Schol Lycophr. *Cassandr* 175 ; vid. Sturz, *Fragment. Pherecyd.* pag. 77-80.

(3) Je ne dois pas dissimuler que Passeri, à qui il arrive parfois, dans ses explications diverses et souvent contradictoires d'un même monument, de rencontrer la vérité, explique de la même manière, c'est-à-dire, par le *Génie de Pharsale*, le nom de *Parsura, Paralipom. ad* Dempster. tab. XCI, 143. Du reste, c'est aussi aux environs de *Pharsale* que se célébra le mariage de Thétis et de Pélée, suivant la tradition adoptée par Catulle, *Carm.* XXIV, 37 :

Pharsalum coeunt, *Pharsalia* tecta frequentant

(4) Les exemples de ces sortes de personnifications sont nombreux sur les vases grecs ; ainsi la *nymphe du Cythéron* assiste à la mort d'Actéon, sur un de ces vases, Millin, *Monum. inéd.* I, V ; ainsi, *Thébé, Crénæé, Isménos*, figurent, par un procédé semblable, en qualité de témoins de la victoire remportée par Cadmus sur le dragon de Mars, Millingen, *Anc. uned. mon.* I, XXVII ; et, sans sortir du sujet qui nous occupe, la *nymphe du Pélion* veille près de Thétis endormie, sur le célèbre vase Barberini, dont il sera question plus bas.

(5) Le changement de l'A en V, sur les monumens étrusques, a déjà été établi par les *étruscistes* italiens, Campanari, *dell' Urna di Arunte*, pag. 42, et j'ai moi-même produit quelques nouveaux exemples à l'appui de ce fait, *Journal des savans*, février 1828, p. 86. Quant à la permutation du P et du Λ, il en existe tant d'exemples dans les dialectes grecs, qu'il est superflu d'en citer un seul.

(6) *Mus. roman.* sect III, 26.

(7) Cette espèce de *tablier*, qui ressemble à celui qu'on voit si souvent aux ministres des sacrifices, sur les monumens romains, Caylus, *Recueil d'antiq.* V, LXXXVIII, 2, 3, et qui a quelque chose du costume égyptien, se retrouve dans les peintures d'un des tombeaux étrusques de Corneto. Voyez la description que j'ai donnée de ces peintures, *Journal des savans*, février 1828, pag. 15.

(8) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, XX ; Millin, *Vases peints*, II, XIV ; Millingen, *Vases de Coghill*, XLVII. Cette même pièce d'étoffe attachée autour des hanches, se voit fréquemment sur les peintures antiques, *Terme di Tito*, 25, 43, 50, et sur d'autres monumens où figurent des personnages bachiques, *Mus. Worsley.* II, 15, et IV, 1 ; Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1786, settembr. tav. II.

secours qu'elle ne trouve plus désormais en elle-même. Cette femme est vêtue d'une ample tunique brodée à ses extrémités, et d'un *péplus* également brodé. Elle porte un diadème orné de perles, et un double bracelet autour de chaque poignet. La richesse de ce costume et l'éclat de cette parure indiqueraient seuls un personnage du premier ordre, une déesse ravie par un mortel, quand bien même la composition entière ne montrerait pas, d'après la conformité qu'elle offre avec celle du groupe de Thétis et Pélée sur le miroir cité en premier lieu, que c'est effectivement le même sujet qui est représenté sur celui-ci, et non pas l'*Enlèvement d'Hélène*[1], sujet qui n'est jamais traité ainsi sur les monumens grecs ou étrusques que nous connaissons[2].

Le second miroir offre un groupe tout pareil, mais avec des accessoires différens : ce qui a donné lieu d'en proposer diverses interprétations que je crois également peu fondées. Un jeune héros, les hanches ceintes du même vêtement que j'ai déjà remarqué, mais, de plus, la tête et le dos couverts d'une dépouille de lion, entraîne et porte dans ses bras une femme dont les pieds ne touchent déjà plus la terre, quoiqu'elle semble résister encore. Cette femme, vêtue comme l'est Thétis sur plusieurs vases grecs qui seront cités plus bas, et dans une attitude semblable à celle qu'on lui voit sur la plupart de ces vases, a la tête ornée du diadème, qui convient bien à ce personnage; de sorte qu'à ne juger de cette composition que par la disposition du groupe et par le rapport qu'il offre avec d'autres représentations du même sujet, il serait impossible de ne pas l'y reconnaître. Des poissons, et particulièrement la *sepia*, qui paraît figurée, bien qu'assez grossièrement, sur le champ du miroir, sont encore, ainsi que nous le verrons, un des accessoires le plus fréquemment employés dans ce sujet. Cependant la dépouille de lion que porte le héros, et une espèce de massue dont sa main gauche est armée, semblent plutôt caractériser Hercule ; et c'est en effet ce personnage, dompté par Minerve, que Lanzi et d'autres antiquaires ont cru voir dans la représentation qui nous occupe[3]. Mais la prétendue Minerve, entraînée et domptée elle-même, et dépourvue d'ailleurs de tous les caractères propres à cette déesse, n'est évidemment ici qu'une femme ravie par Hercule, ou par tout autre héros, à qui un caprice de l'artiste a bien pu donner la dépouille du lion et la massue. L'explication tirée d'une scène de l'*Hercule furieux* d'Euripide[4], n'a rapport qu'à une circonstance probablement imaginée par le poète, et, dans tous les cas, trop peu importante pour avoir été fournie

(1) C'est l'explication de Lachausse, qui la présente lui-même que comme une conjecture, et avec une sorte d'hésitation.

(2) L'enlèvement d'Hélène par Pâris est le sujet d'un grand nombre d'urnes étrusques, la plupart d'un beau travail, et dérivées toutes, avec des variantes plus ou moins considérables dans le nombre et la disposition des personnages, d'un seul et même original; Gori, *Mus. etrusc.* III, tab. CXXXVIII et CXXXIX, et *Mus. Guarnacci*, tab. V ; Maffei, *Mus. veron.* frontisp. et V, 2 ; *Galer. de Florence*, XXXI, 4, Wicar ; Zoëga, *Bassirilievi*, II, XCIV : Zannoni, *Illustraz. di due urne etrusche*, tav. II, I, p. 29 et sgg. Toutes les explications qui en ont été proposées jusqu'ici, sans en excepter la dernière, sont certainement erronées, de l'aveu du savant M. Zannoni lui-même, qui a reconnu son erreur par ces propres paroles, écrites de sa main sur l'exemplaire de sa dissertation que je dois à son amitié : *Nella spiegazione di quest' urna, mi sono ingannato, rappresenta essa Elena rapita da Paride*. Cette interprétation, la seule vraie, la seule qui puisse être admise, est due au célèbre abbé Morcelli, *Indicaz. antiq. della villa Albani*, n. 16, pag. 34. Un bas-relief de terre cuite, publié dans le *Museum british*, XIX, 34, et où l'on a cru voir *Hélène enlevée par Thésée*, a certainement rapport au même sujet. Ce sujet se trouve aussi représenté, mais d'une manière différente, sur quelques vases grecs, Millingen, *Vases grecs*, XLII; *Mus. Barthold.* p. 131 ; sans parler du célèbre bas-relief Caraffa, du musée de Naples, dans Winckelmann, *Monum. ined.* 115.

(3) Lanzi, *Saggio di ling. etrusc.* tav. VII, 2, II, 164-165. La dépouille du lion ne caractérise pas uniquement Hercule entre tous les héros grecs ; on la voit souvent à Thésée, entre autres sur la belle pierre gravée, Mariette, II, 76, où l'on a cru voir le combat d'Hercule et d'Achéloüs, tandis que c'est certainement celui de Thésée et du Minotaure, Boettiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, 353. Sur une peinture d'un tombeau, publiée par Bartoli, *Sepolcr. antich.* 19, un héros, couvert d'une peau de lion, avec une massue qu'il vient de rejeter, s'approche d'une femme endormie ; sujet qui ne convient ni à Hercule, ni à Thésée, et où il faut reconnaître la fable de Thétis et de Pélée.

(4) Euripid. *Hercul. fur.* 1002-1006.

par la tradition ou consacrée par quelque monument; et quand, à l'exception d'un détail de costume assez peu décisif en lui-même, tout se réunit d'ailleurs, comme dans la composition dont il s'agit, pour nous y faire reconnaître un sujet célèbre, souvent répété, et toujours reproduit à-peu-près de la même façon, le doute doit se changer en certitude. Je pense donc que ce miroir représente, comme les deux autres, *Thétis enlevée par Pélée;* et la confrontation même de ces trois monumens, d'une même forme et du même style, appartenant tous les trois à l'art étrusque, rend encore cette opinion plus probable.

§ III.

Passons maintenant aux monumens grecs, bien plus nombreux et plus nettement caractérisés, qui offrent le sujet en question, sans parler des deux vases publiés par M. Millingen, dont il a déjà été fait mention, et qui ne donnent lieu à aucune observation nouvelle. De tous les monumens connus jusqu'ici, le plus curieux à tous égards est sans contredit le vase athénien publié par M. Wilkins[1], qui s'est servi de ce vase pour appuyer un malheureux essai de restauration du fronton occidental du Parthénon[2]. M. Wilkins s'efforce de voir, contre toute évidence, la *Dispute de Minerve et de Neptune*, dans une composition où tous les personnages, faciles à reconnaître d'après leur attitude même et d'après leur position respective, sont d'ailleurs indubitablement désignés par leur nom écrit au-dessus de chacun d'eux, à l'exception des deux plus importans, *Minerve*, dont la figure a disparu toute entière, et du nom de laquelle il ne reste plus que les deux lettres initiales, ΑΘ, et *Neptune*, dont la figure est aussi fort endommagée, et dont le nom ne consiste plus que dans les dernières lettres ΔΩΝ. Il était aisé de réfuter la fausse interprétation de M. Wilkins, en se bornant à lire, comme l'a fait le colonel Leake[3], les noms de ΘΕΤΙΣ et ΠΗΛΕΤΣ intégralement écrits au-dessus du groupe d'une femme vêtue d'une tunique longue, que saisit, malgré deux monstres marins dont il est assailli par derrière, un jeune héros, nu, et couvert d'une chlamyde flottante; groupe où il est effectivement impossible de méconnaître *Thétis* et *Pélée*. A cette réfutation facile autant que péremptoire, M. Millingen, reproduisant à l'appui de son interprétation du vase du Vatican un dessin de celui de M. Wilkins, a ajouté une explication à-peu-près complète, et à quelques égards satisfaisante, de ce dernier vase[4]. Toutefois, il y a laissé encore des points douteux ou indécis, qui m'obligeront à revenir sur son interprétation.

La figure originairement placée à la gauche du groupe de Thétis et Pélée, mais dont il ne reste plus que le nom écrit au-dessus ΨΑΜΑΘΗ, est incontestablement la *Néréide* ainsi appelée par Apollodore[5], et de laquelle il était dit, dans les traditions mythologiques, qu'après avoir essayé de se soustraire, sous la forme d'un *phoque*, aux poursuites d'Æacus, elle avait enfin cédé à ses desirs, et lui avait donné un fils qui fut nommé *Phocus*, en mémoire de cette transformation. La présence de cette Néréide, sœur de Thétis et belle-mère de Pélée, était à ce double titre tout-à-fait convenable dans la représentation du sujet

(1) *Memoirs relating to the Turkey*, by Rob. Walpole, I, 409. Ce vase a été reproduit dans le recueil de M. Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, LXX, 1; et aussi dans les *Anc. uned. monum.* de M. Millingen, I, A, n. 1, mais différemment disposé.

(2) M. Quatremère de Quincy, dans son excellente *Restitution des deux frontons du temple de Minerve*, Paris, 1825, in-4°, n'a point cité l'opinion de M. Wilkins, ni le vase qui nous occupe, sans doute parce qu'il a regardé, et avec raison, ce vase comme un élément tout-à-fait étranger à la restauration qu'il proposait.

(3) *Topography of Athens*, p. 256 et 426.

(4) Millingen, *Anc. uned. monam.* I, 25-26.

(5) Apollodor. III, 12, 8.

qui nous occupe. A cet égard donc, point de difficulté. M. Millingen voit encore une *Néréide* dans la figure qui suit, figure pareillement détruite en partie, ainsi que son nom, dont il ne reste que les initiales ΑΘ. Mais il n'y a nul doute que ce nom ne doive désigner ici ΑΘηνη[1], *Minerve*, déesse qui put bien assister comme témoin, ainsi que *Neptune*, *Aphrodité*, *Pitho* et *Pan*, à la scène qui précède un mariage où il est dit que *tous les dieux*[2], au nombre desquels *Minerve* est nommément comprise par un auteur ancien[3], apportèrent leurs présens aux deux époux. Je diffère pareillement d'opinion, et avec M. Wilkins, et avec M. Millingen lui-même, au sujet de la figure guidant un quadrige. Le premier voit dans cette figure *Apollon Hélios*, et restitue les lettres, ΟΧΗ Α.....ΟΣ, de cette manière : ΟΧΗ Απολλωνος, le *char d'Apollon*. Le second observe avec raison que ces lettres, ΟΧΗ (pour ΟΚΗ), doivent se joindre aux lettres qui précèdent, ΚΥΜΟ[4], de manière à produire le mot ΚΥΜΟΔΟΚΗ, *Cymodocé*, qui est effectivement le nom d'une des Néréides, sœurs de Thétis[5]. A cela j'ajouterai, pour achever d'exclure l'interprétation de M. Wilkins, qu'*Apollon* et *Diane* furent précisément les seuls immortels qui refusèrent, suivant une tradition célébrée par Catulle[6], d'assister au mariage de Thétis et de Pélée. Quant à l'explication de M. Millingen, qui voit dans la figure placée sur le quadrige, le *cocher* de Pélée, et qui supplée en conséquence les lettres finales ΟΣ, de cette manière : ἡνίοχος, j'avoue qu'elle ne me paraît pas plus admissible. Premièrement, le char ne devrait être attelé que des deux chevaux immortels, Xanthus et Balius, qui furent donnés par Neptune à Pélée, dans la célébration même de son mariage[7], et non de *quatre coursiers*, comme il est ici figuré. En second lieu, c'est, à ce qu'il paraît, une femme qui guide ce quadrige : or, dans cette femme, on ne peut reconnaître que l'*Aurore*, dont la présence s'accorde avec l'*heure* où l'action se passe dans le poëme de Catulle[8], et dont on retrouve sans peine, dans les deux lettres finales ΟΣ, le nom habituellement écrit de cette manière, ΗΕΟΣ, sur les vases grecs[9]. Cette explication se trouve d'ailleurs confirmée par une composition relative au sujet qui nous occupe, que nous offre un vase publié par Passeri[10]. Dans la partie supérieure de ce vase, orné de trois rangs de figures qui ne paraissent pas se rapporter à la représentation d'un même sujet, on voit, derrière un char guidé par *Apollon* et précédé par l'*Aurore*, un jeune héros, nu, à la réserve de sa chlamyde flottante, qui saisit une nymphe vêtue d'une tunique longue. Passeri, presque toujours malheureux dans ses explications, a cru voir, dans cette composition, l'*Aurore enlevant Céphale*, sujet souvent traité, et toujours facile à reconnaître[11]; tandis que c'est évidemment ici, d'après la résistance que la femme oppose à la poursuite du héros, le sujet, encore plus souvent traité et presque toujours méconnu, de *Pélée enlevant Thétis*. La présence d'*Apollon*, sur son char, et de l'*Aurore*, qui le précède, indique,

(1) La liste des Néréides, que nous ont transmise Hésiode, *Theogon.* 349-361, et Apollodore, I, 2, 7, n'offre aucun nom qui commence par les initiales ΑΘ.

(2) Euripid. *Iphigen. in Aul.* 1041, Catull. *Carm.* XXIV, 298-99 :

> Inde Pater Divom, sancta cum conjuge natisque
> Advenit, cælo te solum, Phœbe, relinquens

(3) Ptolem. Hephæst. *apud* Phot. *Cod.* CXC ; voy. Clavier, *sur Apollodore*, II, 460.

(4) Je dois observer cependant qu'Apollodore nomme ΚΥΜΩ dans le nombre des Néréides ; il nomme aussi ΚΥΜΟΘΟΗ, ni l'une ni l'autre ne sont comprises dans la liste d'Hésiode.

(5) Homer. *Iliad.* XVIII, 39 sqq. Conf. Hygin. p. 7-8.

(6) Catull. *Carm.* XXIV, 299-302, ed. Sillig :

> Cælo te solum, Phœbe, relinquens
> Unigenamque simul cultricem montibus Idri ;
> Pelea nam *tecum pariter* soror aspernata est
> Nec Thetidis tædas voluit celebrare jugalis.

(7) Apollodor. III, 13, 5.

(8) Catull. *ibid.* 271 :

> *Aurora exoriente*, vagi sub limina solis

(9) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, IV, XII ; Millin, *Vases peints*, II, XXXV, 51 ; Millingen, *Anc. uned. monum.* I, V.

(10) Passeri, *Pictur. Etrusc.* III, tab. CCLXXXII-CCLXXXVII.

(11) Voyez-en des exemples, dans d'Hancarville, *Vases*



conformément à la tradition suivie par Catulle, le moment de la scène, lequel a bien pu varier dans les traditions différentes, comme nous le verrons sur d'autres vases, sans qu'on puisse tirer de cette diversité aucun argument contre notre explication.

Je puis maintenant produire un vase[1] qui, par l'ancienneté du style, par la disposition des personnages, par les accessoires, et par l'inscription tracée au-dessus du groupe principal, mérite à tous égards d'occuper le premier rang parmi ceux qui ont rapport à ce mythe célèbre. Quatre personnages forment toute la composition. Un héros, entièrement nu, à barbe cunéiforme, saisit dans ses deux bras une femme vêtue d'un *ample péplus*[2], dont les cheveux sont retenus par cette espèce de lien, avec les deux extrémités pendantes de chaque côté, nommé *credemnon*[3], et dont les pieds ne s'appuient déjà plus sur la terre. A gauche de cette femme, un *serpent*, roulé en plusieurs anneaux, la gueule attachée sur la tête du ravisseur, semble avoir épuisé contre lui tous ses moyens d'attaque, tandis que, de l'autre côté, un *lion*, monté sur le dos du héros, paraît encore s'acharner sur son ennemi, dont il mord l'épaule avec fureur. Telle est la composition remarquable de ce groupe, de chaque côté duquel, deux femmes, vêtues d'un costume semblable, et dans une disposition symétrique, témoignent, par toute leur attitude, la surprise et la frayeur que leur cause la scène dont elles sont témoins. Quelques lettres, à la vérité mal formées, ou presque effacées, comme la plupart de celles qui entrent dans les inscriptions des vases grecs, peuvent toutefois se rapporter sans peine aux noms ΘΕΤΙΣ et ΠΗΛΕΥΣ, et compléteraient, s'il en était besoin, l'explication d'un sujet qu'il est d'ailleurs impossible de méconnaître. Le *lion*, symbole d'une des métamorphoses de Thétis, est expressément nommé par Sophocle[4], ainsi que le *serpent*, figuré seul, comme nous l'avons vu sur le coffre de Cypsélus, pour indiquer ces métamorphoses. Mais c'est pour la première fois que le *lion* paraît sur notre vase, tandis que le *serpent* est le signe le plus habituellement reproduit dans les représentations de ce sujet, telles que celles du vase athénien de M. Wilkins et des deux vases publiés par M. Millingen. Quant aux deux femmes qui s'enfuient épouvantées, rien n'empêche qu'on ne voie en elles deux des nymphes compagnes et sœurs de Thétis, comme sur l'un des vases cités en dernier lieu[5]; et l'on pourrait même appliquer à ces deux *Néréides* les dénominations de *Psamathé* et de *Cymodocé*, tracées sur le vase d'Athènes, s'il n'était plus convenable de désigner par un nom général des personnages accessoires, tels que ceux-ci, qui ne prennent point à l'action une part directe, et qui n'y figurent que pour en rendre la représentation plus pittoresque.

d'Hamilton, I, 6; Millin, *Vases peints*, II, xxxiv, 51; Millingen, *Vases de Coghill*, xiv. Le caractère essentiel de l'*Aurore*, dans cette représentation, est d'être *ailée*; ce qui n'est pas le cas du vase de Passeri. Voy. Panofka, *Mus. Barthold.* p. 111.

(1) Voyez planche I, n. 1. La forme du vase est dessinée au dessous. Ce vase est de fabrique réputée sicilienne, bien qu'il s'en trouve, en grand nombre, de pareille fabrique, dans les tombeaux de Nola; et c'est en effet de Nola que provient celui-ci. Il est à fond obscur, avec les contours des figures tracés à la pointe, et d'une des premières époques de l'art, à en juger aussi d'après le dessin. Il appartient à M. le comte de Pourtalès-Gorgier, par qui il fut acquis à Nola, dans un voyage que nous fîmes ensemble dans cette ville, au mois de mars 1827.

(2) Cet *ample péplus* semble avoir été, dans la haute antiquité, le vêtement propre et caractéristique de Thétis. C'est ainsi, en effet, qu'Homère la représente toujours, *Iliad.* xviii, 424:

Τίπτε, ΘΈΤΙ ΤΑΝΎΠΕΠΛΕ, ἱκάνεις ἡμέτερον δῶ,

Elle est vêtue de cette manière sur le bas-relief capitolin de l'Histoire d'Achille, *Mus. capitol.* IV, xvii, 4; et c'est enfin à ce trait particulier de costume qu'elle a été reconnue sur un beau bas-relief du *Musée Chiaramonti*, pl. viii.

(3) Pénélope, obligée de paraître dans la salle où sont assemblés les prétendans, se couvre par pudeur le visage avec les pendans de son *credemnon*, Homer. *Odyss.* i, 334. Cette sorte de coiffure a été considérée à tort comme exclusivement bachique. Voy. Millin, *Monum. inéd.* I, 137.

(4) Sophocl. *Fragment.* III, 404, ed. Brunck. *apud* Schol. Pindar. *Nem.* iii, 60 : Τίς γάρ με μόχθος οὐκ ἐπεστάτει; ΛΈΩΝ, ΔΡΆΚΩΝ τε, πῦρ, ὕδωρ.

(5) Millingen, *Vases grecs*, iv.

La composition que je viens de décrire, et qui porte en elle-même tous les caractères de la première époque de l'art, nous a certainement conservé la représentation la plus ancienne de ce fait mythologique; peut-être même devons-nous y voir un type antérieur à celui qui avait été employé sur le coffre de Cypsélus. Du reste, on ne saurait douter que cette représentation, de quelque époque qu'elle soit, n'ait été empruntée de quelque original célèbre; car nous en possédons une répétition, presque absolument identique, sur un autre vase, publié, mais sans aucune explication, par M. Maisonneuve[1], vase pareillement à figures noires sur fond jaune, avec cette seule différence, que les chairs des trois femmes sont rehaussées de blanc. Du reste, le groupe principal de *Thétis et Pélée* est représenté, comme dans notre vase, avec le *serpent*, dont la gueule distille le venin, et le *lion*, mordant l'épaule du héros et faisant couler le sang de sa blessure. A ces légères variantes près, et avec cette autre différence, que le héros, *imberbe* sur le vase de M. Maisonneuve, est *barbu* sur le nôtre, tout est semblable dans les deux vases, le nombre, l'attitude, le costume des personnages, ainsi que le style du dessin; en sorte qu'il n'est pas possible d'y méconnaître un seul et même original, reproduit à une même époque de l'art[2], avec cette liberté de détails dont ce genre de monumens était susceptible, et, en même temps, avec cette fidélité scrupuleuse dans l'ensemble et dans la disposition générale, qui atteste le mérite et la célébrité de cet original.

J'en puis produire une nouvelle preuve, non moins décisive, dans un vase qu'il ne tiendrait qu'à moi de regarder comme inédit, quoiqu'il ait été publié par Caylus[3], mais en effet d'une manière si infidèle, que ni Caylus lui-même, ni personne depuis, à ma connaissance, n'a pu en découvrir le sujet. Il suffit de rapprocher le vase en question[4] de celui que j'ai décrit plus haut, pour reconnaître l'identité, non-seulement du sujet, mais encore de la composition elle-même. Pélée s'y montre nu, à la réserve du petit vêtement autour des hanches, et enlevant Thétis entre ses bras, absolument dans le même costume et dans le même mouvement que nous l'avons vu sur les miroirs étrusques. Il est entouré du *serpent*, dont la gueule distille le venin, comme sur le vase de M. Maisonneuve et sur ceux de M. Millingen. Thétis a le même vêtement et la même attitude que sur la plupart des monumens qui ont rapport à ce sujet. Enfin, les deux nymphes compagnes de Thétis et témoins de la scène, offrent pareillement la même disposition, la même attitude que sur notre vase de fabrique primitive, bien que l'exécution de celui-ci se rapporte, suivant toute apparence, à une époque beaucoup plus récente. Les pampres, qui semblent moins servir d'ornement au vase que d'enveloppe au sujet même, indiquent, d'accord avec la forme de ce vase et avec sa dimension, son *usage bachique*, et probablement aussi la *nature satyrique* de la représentation qui s'y voit figurée, suivant un système de conjectures que j'aurai occasion de développer ailleurs. En un mot, il est impossible de trouver, dans deux vases de forme, de style, d'usage et de fabrique plus divers, une composition plus

(1) Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, LXX, 3. Ce vase, provenant de la collection de M[me] Caroline Murat, doit se trouver aujourd'hui à Munich.

(2) On peut juger, d'après ce seul exemple, auquel il serait facile d'en ajouter beaucoup d'autres, combien est peu fondée l'assertion de M. Inghirami, *Monum. etruschi*, ser. V, qu'on ne trouve jamais sur les vases de répétition identique du même sujet, et la conséquence qu'il en tire, que les compositions des vases sont toutes originales. J'aurai occasion de produire bientôt de nouvelles preuves à l'appui de cette observation.

(3) Caylus, *Recueil d'antiquités*, II, XXXIII, 1, p. 93. Dans la gravure de Caylus, la *tête* de Pélée a été supprimée; le *serpent* qui l'entoure a été tout aussi mal rendu; et il en résulte, comme le dit Caylus lui-même, *un Monstre à deux queues*, qui fait violence à une Nymphe.

(4) Voy. planche I, 2. Ce vase est au cabinet du Roi.

complétement identique : ce qui constate de plus en plus, outre l'importance du mythe auquel elle a rapport, la célébrité de l'original dont elle dérive[1].

§ IV.

Après avoir ainsi reconnu, à sa disposition générale et à ses accessoires principaux, la représentation du sujet en question, il ne nous reste plus qu'à en rechercher les répétitions, plus ou moins variées, qui peuvent s'être produites sur d'autres monumens du même genre. Le nombre en est si considérable, et, sur tous ces vases, l'action principale est si constamment traitée de la même manière, qu'il y a lieu de s'étonner qu'aucun antiquaire, pas même M. Millingen, qui se trouvait pourtant sur la voie, n'ait encore entrepris de restituer à ces vases leur signification véritable. J'indiquerai d'abord le fameux vase de la galerie de Florence, qui a tant exercé, et si malheureusement jusqu'ici, la sagacité des plus savans antiquaires, et qui restera long-temps encore peut-être, pour une grande partie de sa composition, un problème sans solution, mais dont le sujet principal, tracé sur le corps même du vase, ne me paraît du moins susceptible d'aucune incertitude[2]. Ce sujet nous présente un groupe d'un jeune héros, vêtu d'un manteau, la *causia* rejetée derrière la tête, la *double lance* dans la main droite, poursuivant une nymphe qui se sauve avec toutes

(1) Il existe une répétition de ce sujet, qu'on croirait *calquée* sur notre vase, tant elle y est conforme, mais appliquée sur un vase de la forme de *lecythus*, et de fabrique sicilienne, ou réputée telle, au *Musée Charles X*, provenant de la collection de M. Durand. Le serpent *distillant le venin* est encore mieux indiqué sur ce vase que sur le nôtre. J'observerai cependant que cette espèce d'appendice au dessous de la tête du serpent, pourrait être, sur la foi de quelques témoignages, Ælian. *Hist. anim.* XI, 26, et de quelques monumens antiques, Millin, *Vases peints*, I, VII, 15, regardée comme la *barbe* même de ce serpent. Cela, au fond, ne change rien à la signification de ce symbole.

(2) Ce vase fut publié, pour la première fois, par Buonarotti, dans les planches ajoutées à l'ouvrage de Dempster, *Etrur. regal.* LXII, LXIII, mais d'une manière très infidèle, et avec quelques mots d'explication seulement, qui ne concernaient qu'une ou deux figures, *ad* Dempster. § XXII, 31. Passeri le reproduisit, *Pictur. Etrusc. in vasc.* I, LVIII, LIX, en y joignant une interprétation dont il serait tout à-fait superflu d'entreprendre aujourd'hui la réfutation. On sait que le système entier des explications de cet auteur, rapportées uniquement à des doctrines étrusques, est contraire à tous les faits établis ; et jamais peut être il ne fit une application plus malheureuse de ce système, que dans le cas dont il s'agit. Le célèbre abbé Lanzi, soumettant ce vase à un nouvel examen, y découvrit, après l'avoir lavé, six inscriptions grecques, tracées en caractères cursifs, au-dessus de six personnages de l'ordre supérieur ; et à l'aide de ces inscriptions, et surtout du nom de ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ, donné à une figure qui lui parut le personnage principal, il crut voir ici une représentation allégorique des jeux actiaques célébrés en l'honneur d'Apollon dans la ville de Nicopolis, *Descriz. della real Galler. di Firenze*, p. 163. Il serait trop long, et d'ailleurs très-inutile aussi, de montrer en quoi cette explication, qui suppose postérieure à Auguste la fabrication du vase en question, est peu satisfaisante en elle-même. Lanzi laissait, du reste, subsister la difficulté principale, en ne s'occupant en aucune façon de la composition peinte sur le corps du vase. C'est ce qui engagea l'illustre éditeur du Musée Pie-Clémentin à proposer une interprétation nouvelle et complète de ce vase intéressant. Il lut et expliqua les inscriptions déchiffrées par Lanzi, mais sans pouvoir encore, à mon avis, fixer la vraie leçon de noms propres tracés, comme la plupart de ces noms, d'une manière très-négligée ; il vit un sujet relatif aux Thesmophories, dans la composition supérieure, en quoi sans doute il se tint plus près de la signification générale de ces monumens ; mais il échoua complétement dans l'interprétation du sujet principal, où il crut voir l'aventure de Phèdre et Hippolyte ; c'est à savoir, dans le premier groupe, Phèdre échevelée déclarant son criminel amour à Hippolyte, et, dans le second, Hippolyte cherchant à se dérober aux empressemens incestueux de sa marâtre, *Mus. P. Clement.* II, tav. agg. B, n. 1-4, p. 62. Il suffit du plus léger examen, pour s'apercevoir combien Visconti s'était laissé tromper par un dessin inexact, et à quel point son explication est opposée au mouvement, à l'âge, à l'intention des personnages. Aussi deux antiquaires qui ont écrit de nouveau sur ce monument qu'ils avaient sous les yeux, M. Inghirami et l'abbé Zannoni, ce dernier, garde actuel de la galerie de Florence, n'ont-ils pas eu de peine à détruire l'opinion de Visconti, le premier, dans ses *Monumenti etruschi inediti*, ser. V, VII, VIII, IX, 49-122, où il a publié le seul dessin vraiment fidèle qu'on possède du vase en question, dessin dont j'ai pu vérifier moi-même l'exactitude sur le monument original ; et le second, dans un docte opuscule intitulé *Illustrazione di due urne etrusche e di alcuni vasi Hamiltoniani*, p. 54-56. L'abbé Zannoni est celui de tous qui me paraît s'être approché le plus de la vérité, en reconnaissant, dans le premier groupe de deux figures, *Ménélas poursuivant Hélène*, et, dans le second, *Hélène implorant le secours d'Agamemnon*. Mais le personnage d'Hélène, deux fois répété sous des traits différens, sans compter d'autres difficultés graves qu'on peut opposer à cette explication, ne permet pas de l'adopter ; tandis que, dans notre interprétation, le motif de chaque groupe et l'intention de chaque personnage sont si clairement caractérisés, et se trouvent si conformes d'ailleurs aux autres représentations connues du même fait, qu'il ne semble pas qu'il puisse y avoir lieu désormais au moindre doute.

les démonstrations d'une résistance impuissante; et derrière ces deux personnages, un second groupe composé d'un vieillard *barbu, à cheveux blancs*[1], vêtu d'un long manteau et tenant un sceptre, qu'entourent, de chaque côté, deux femmes ou nymphes qui paraissent dans une agitation violente. On ne peut méconnaître, dans le premier groupe, *Pélée poursuivant Thétis,* comme on les voit représentés l'un et l'autre sur un grand nombre de vases que je citerai plus bas; et dans le second, *Nérée, le vieux Nérée, entre deux Néréides qui invoquent son assistance.* Ce même personnage figure, en effet, dans un groupe presque en tout semblable à celui-ci, sur l'un des vases publiés par M. Millingen[2]; et rien n'était sans doute plus naturel que de faire intervenir *Nérée* dans un pareil sujet, ne fût-ce que pour sauver, par sa présence même, ce qu'il pouvait y avoir d'odieux ou de profane dans l'acte de violence commis sur sa fille et qu'il n'avait pu prévenir.

C'est effectivement *Nérée*[3] qui paraît en cette qualité de père et de protecteur, sur un beau vase inédit, appartenant à M. Politi[4]. Ce vase offre quatre personnages, dans lesquels M. Politi lui-même a cru reconnaître *Ajax Locrien* attentant à la pudeur de *Cassandre,* en présence d'un *prêtre de Minerve* et d'une *esclave.* Mais il suffit du plus léger examen pour s'assurer que cette explication est complétement erronée. Rien ne caractérise ici, ni dans le héros auteur de l'attentat, ni dans la femme qui en est l'objet, une action où il suffit de l'absence du simulacre de Minerve, élément indispensable de cette représentation[5], pour prouver qu'il ne peut être question de la violence faite à Cassandre, tandis que tout s'accorde pour y faire reconnaître l'aventure de Thétis et de Pélée. En effet, le héros, nu, à l'exception de la chlamyde flottante, n'est armé que de la *double lance,* qui n'est pas proprement l'arme des guerriers, mais le symbole de la vie active, et, à ce titre, l'attribut caractéristique des héros; il a de plus la *causia* rejetée par derrière, comme on la voit aux héros voyageurs, et qui convient en pareil cas à Pélée, autant qu'elle siérait mal au ravisseur de Cassandre. La femme qui semble vouloir se dérober à la poursuite du héros, porte le *diadème,* qui ne convient pas davantage à Cassandre, et qui est l'ornement habituel du front des déesses: celle-ci, du reste, est vêtue de la tunique longue et du demi-péplus, comme l'est la figure de Thétis sur la plupart des vases, de beau style, que nous aurons occasion d'examiner; et quant à l'absence des monstres ou du serpent, qui caractérisent, sur ceux de ces vases du plus ancien style, l'action dont il s'agit, j'ai déjà remarqué, au sujet des trois miroirs mystiques qui nous offrent le même sujet sans l'accessoire en question, que la suppression de cet accessoire était conforme à la tradition de Phérécyde; et j'ajoute

(1) Le dessin même de Passeri et celui de Buonarotti, tout incorrects qu'ils sont, témoignent suffisamment que c'est ici un *vieillard,* avec *un long manteau* et le *sceptre en main,* tous caractères qui conviennent assez peu à Hippolyte; et il est certain que sur le vase original, aussi bien que sur le dessin de M. Inghirami, ce prétendu Hippolyte a les cheveux blancs.

(2) Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* I, IX; Millingen, *Anc. uned. monum.* I, X, 23-28.

(3) On ne saurait voir dans ce vieillard, *Æaque,* père de Pélée, 1° parce que l'intervention d'Æaque n'est indiquée par aucun témoignage antique; 2° parce que celle de *Nérée* est, sinon autorisée de cette manière, du moins plus conforme à la vraisemblance, 3° parce qu'enfin elle résulte de la place même qu'occupe toujours, sur les vases en question, ce personnage, immédiatement *derrière Thétis,* qu'il semble protéger et couvrir, pour ainsi dire, de sa présence, ou bien *au milieu des Néréides,* qui invoquent son secours, position qui, dans aucun cas, ne saurait convenir à Æaque.

(4) Ce vase a été gravé, mais non encore publié, par M. Politi, qui a écrit sur la planche, dont je lui dois un exemplaire, les noms des personnages, ainsi qu'il suit: *un' Ancella, Ajace Locrio, Cassandra, e un Sacerdote di Minerva.* J'ai du reste examiné soigneusement le vase original pendant mon séjour à Girgenti. Voy. planche II.

(5) Les monumens qui nous offrent la violence faite à Cassandre, sont nombreux, particulièrement dans la classe des vases grecs: je me contenterai de citer ici les principaux de cette dernière espèce, où vse oit toujours le simulacre de Minerve, *Vases d'Hamilton,* III, 57; *Vases de Lamberg,* II, 34, et sur-tout le fameux vase Vivenzio, dans Millin, *Vases peints,* I, XXV, XXVI, et Schorn, *Homer nach Antiken,* IX; V, 25-41; voy. Boettiger, *über den Raub der Kassandra,* t. II.

II



que sur tous les vases, de beau style et de fabrique plus récente, où ce sujet est représenté, c'est cette dernière tradition qui paraît avoir été suivie de préférence, sans doute parce qu'elle y était suffisamment caractérisée par la disposition même et par l'action des personnages. La figure que M. Politi prend pour celle d'un prêtre de Minerve, et dont il serait difficile de justifier, par un témoignage antique ou par un exemple analogue, l'intervention dans un pareil sujet, ne peut être que le vieux *Nérée, chauve*[1], *barbu,* et avec le *bâton* à la main, comme il est représenté sur les vases de Passeri et de M. Millingen[2]; enfin, la femme dans laquelle M. Politi voit une *servante,* personnage qui serait passablement déplacé dans une scène telle que celle de l'attentat commis sur Cassandre, est évidemment une *Nymphe,* soit *Psamathé* ou toute autre *Néréide,* soit la *Nymphe du lieu,* celle de *Pharsale,* ou celle du *Pélion,* témoin pour ainsi dire obligé d'une pareille scène, et, à ce titre, l'un des personnages qui s'y montrent le plus habituellement.

La composition que je viens de décrire, et qui est du style le plus noble et le plus pur, en même temps qu'elle est sortie d'une des meilleures fabriques de la Grande-Grèce, appartient incontestablement aux plus belles époques de l'art; elle nous a conservé le type le plus accrédité de toute cette période, et sans doute celui qui provenait d'un des plus habiles maîtres de l'école grecque. Aussi puis-je en citer une dixaine de répétitions, toutes pareillement du plus beau style, avec le même nombre de personnages disposés de la même façon, mais avec ces légères variantes de costume et d'accessoire, qui ont fait trop légèrement supposer, en considérant chacune de ces représentations isolément[3], qu'elles appartenaient à des mythes divers, tandis qu'il ne fallait y voir que la liberté laissée à l'artiste, d'opérer dans quelques détails, au fond peu essentiels, des changemens qu'il ne lui eût sans doute pas été permis de faire porter sur l'ensemble de la composition, sur son caractère et sur sa disposition générale. Je me contenterai de relever, dans chacune de ces répétitions, les particularités nouvelles ou curieuses qu'elles peuvent offrir, sans m'arrêter à décrire en détail une composition qui est essentiellement la même sur tous ces vases. Trois de ces répétitions sont publiées dans le second recueil d'Hamilton[4], sur l'une desquelles est figuré Pélée, coiffé de la *causia,* saisissant d'une main Thétis, et lui présentant de l'autre le *caducée,* symbole neuf et remarquable, qui se rapporte peut-être à quelque tradition différente de celles qui nous sont parvenues[5]. Sur la seconde, Pélée se montre au contraire dans l'attirail guerrier le plus complet; il a la tête couverte d'un casque, et la partie gauche du

(1) *Nérée* est toujours désigné comme un *vieillard*, Homer. *Iliad.* I, 538; Hesiod. *Theogon.* 234; Orph. *Argonaut.* 334. C'est pour cette raison, sans doute, qu'il porte quelquefois le *bâton* en place de *sceptre*, et qu'il est figuré *chauve*, comme le sont le plus souvent les *vieillards*, sur les vases grecs : voyez-en des exemples dans Tischbein, *Vases d'Hamilton*, IV, 60; Millin, *Vases peints*, I, XXV; Millingen, *Vases grecs*, XXXII, XXXIX, LV.

(2) Passeri, *Pictur. Etrusc.* I, IX; Millingen, *Vases grecs*, IV, V.

(3) M. Millingen, citant et comparant plusieurs des représentations dont il est ici question, s'exprime ainsi, *Vases de Coghill*, p. 31 : « De pareilles compositions peuvent représenter Oreste « ou Alcméon qui vengent la mort de leurs pères, Ménélas « qui poursuit Hélène, Cercyon et Alopé, ou enfin quelque fait « analogue dont l'histoire des temps héroïques fournit plusieurs « exemples. » Il est assez singulier que l'exemple le plus célèbre de tous, et celui qui explique seul toutes ces compositions, ait été omis par M. Millingen.

(4) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 20, IV, 41, 47. Sur cette dernière composition, Italinsky, p. 26, voit *Jason et Médée;* sur une autre pareille, *Amphiaraüs et Eriphyle;* sur les deux autres, Fontani, auteur des explications du quatrième volume des Vases de Tischbein, de la deuxième édition de Florence, voit, p. 59 et 67, *Ménélas et Hélène*. Consultez à ce sujet l'*Illustraz. di due urne etrusche e di alcuni vasi Hamiltoniani*, de l'abbé Zannoni, p. 46 et suiv. Je me contente, en exposant mon opinion, de citer les opinions contraires; c'est au lecteur à prononcer sur le mérite des unes et des autres.

(5) Sur un vase inédit qui sera cité plus bas, *Mercure poursuivant une nymphe* se voit au revers de *Pélée poursuivant Thétis;* mais ce rapprochement, quelle qu'en soit l'intention, n'a sans doute aucun rapport avec le *caducée* employé sur le vase dont il s'agit ici. L'artiste a-t-il voulu exprimer, au moyen de ce symbole, le but pacifique de l'agression commise par Pélée? Cela paraît assez vraisemblable

corps protégée par un immense bouclier, sur lequel un long *serpent*, qui se replie en plusieurs anneaux, et dont la gueule distille le venin, fait l'office d'emblème[1], en même temps qu'il fournit une allusion ingénieuse à la résistance dont le héros vient de triompher[2]. Dans la troisième, Pélée, la tête nue, avec la *causia* rejetée par derrière, a la main droite armée d'un glaive, dont il semble menacer Thétis, qu'il saisit de l'autre main, et qui ne paraît plus opposer d'autre obstacle à ses desirs que la crainte même qu'elle lui témoigne. Dans ces trois compositions, *Nérée*, tantôt avec le sceptre, tantôt avec le bâton, le front tantôt dépouillé, tantôt garni de cheveux, apparaît derrière Thétis, comme pour s'interposer, au dernier moment d'une lutte inégale, entre sa fille et son vainqueur; et la *Nymphe* complète, à l'autre extrémité de la composition, et par son mouvement en sens inverse, la disposition symétrique de cette composition. Il existe encore, dans le même recueil d'Hamilton[3], et parmi les vases inédits de M. Durand, deux autres répétitions de ce sujet, conçues de la même manière, et qui n'en diffèrent qu'en ce que les quatre personnages sont groupés deux à deux, savoir, *Pélée* et *Thétis*, d'une part, *Nérée* et la *Nymphe*, de l'autre, sur deux côtés opposés d'une patère, dont le centre est occupé par une divinité vêtue et ailée, probablement *Iris*[4], qui présente un casque à un personnage barbu, debout devant elle.

Sur les autres répétitions du même sujet, que je puis produire, et qui sont pour la plupart inédites, la composition est réduite à trois personnages, tantôt par la suppression de la figure de la *Néréide*, comme sur un beau vase du cabinet de M. le duc de Blacas[5], tantôt, et plus ordinairement, par la suppression de *Nérée*, comme sur un vase de la première collection d'Hamilton[6], et sur trois vases inédits, l'un appartenant à M. Catalano, à Naples[7], l'autre faisant partie de la collection de M. Durand[8], et le troisième, du musée Charles X[9]. Quelquefois, enfin, la composition est portée au nombre de cinq personnages, comme sur un magnifique vase publié, sans aucune explication, par M. Maisonneuve[10], où le groupe principal de Pélée enlevant Thétis dans ses bras, est précédé d'un personnage qui semble l'assister ou l'encourager dans son audacieuse entreprise, et qui ne peut être que *Télamon* son frère, ou quelqu'un de ses compagnons[11], et suivi d'un groupe de *deux Néréides*, qui indiquent par leur surprise et leur effroi la part qu'elles prennent à la scène dont elles sont témoins. Cette dernière composition, absolument identique, pour la disposition, l'attitude

(1) Des *emblèmes* analogues se reproduisent si fréquemment sur les vases grecs, qu'il est superflu d'en citer des exemples. Voyez cependant Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 29, 15, 4 et 5; II, 8; Boettiger, *Vasengemaelde*, III, 224.

(2) Ce serpent rappelle celui qui entoure Pélée sur notre vase, pl. I, n. 2.

(3) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 21.

(4) Voyez Boettiger, *Vasengemaelde*, II, 68-114.

(5) Ce vase doit faire partie de la collection de vases peints que publiera prochainement M. le duc de Blacas. Pélée y est représenté *barbu*, ce qui est un reste du costume héroïque suivi sur les vases du plus ancien style; il porte la *causia* attachée et rejetée par derrière; de son bras gauche tendu en avant et enveloppé dans son manteau, *pallio clypeatus*, il s'apprête à saisir la nymphe, tandis qu'il la menace du fer nu qu'il tient de la main droite. Thétis est vêtue de la même tunique longue, à manches courtes, avec le demi péplus jeté par dessus, qu'on lui voit dans la plupart de ces compositions; elle porte autour de chaque poignet un triple bracelet, *περικάρπιον*, et a le front ceint d'un diadème à aigrettes, qui semble être un ornement mystique. Derrière la nymphe qui fuit, le vieux Nérée accourt, en sens contraire, à son secours; il a la tête nue et chauve, ceinte d'une bandelette violette; de sa main droite tendue en avant, il semble protéger sa fille, et il porte le bâton en forme de béquille sur le bras gauche. Ce vase, d'un beau dessin et d'une excellente fabrique, offre en outre sur la face principale l'inscription très-bien formée, ΟΙΟΝΟΚΛΕΣ ΚΑΛΟΣ; et au revers, le mot seul, ΚΑΛΟΣ.

(6) D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, I, 94.

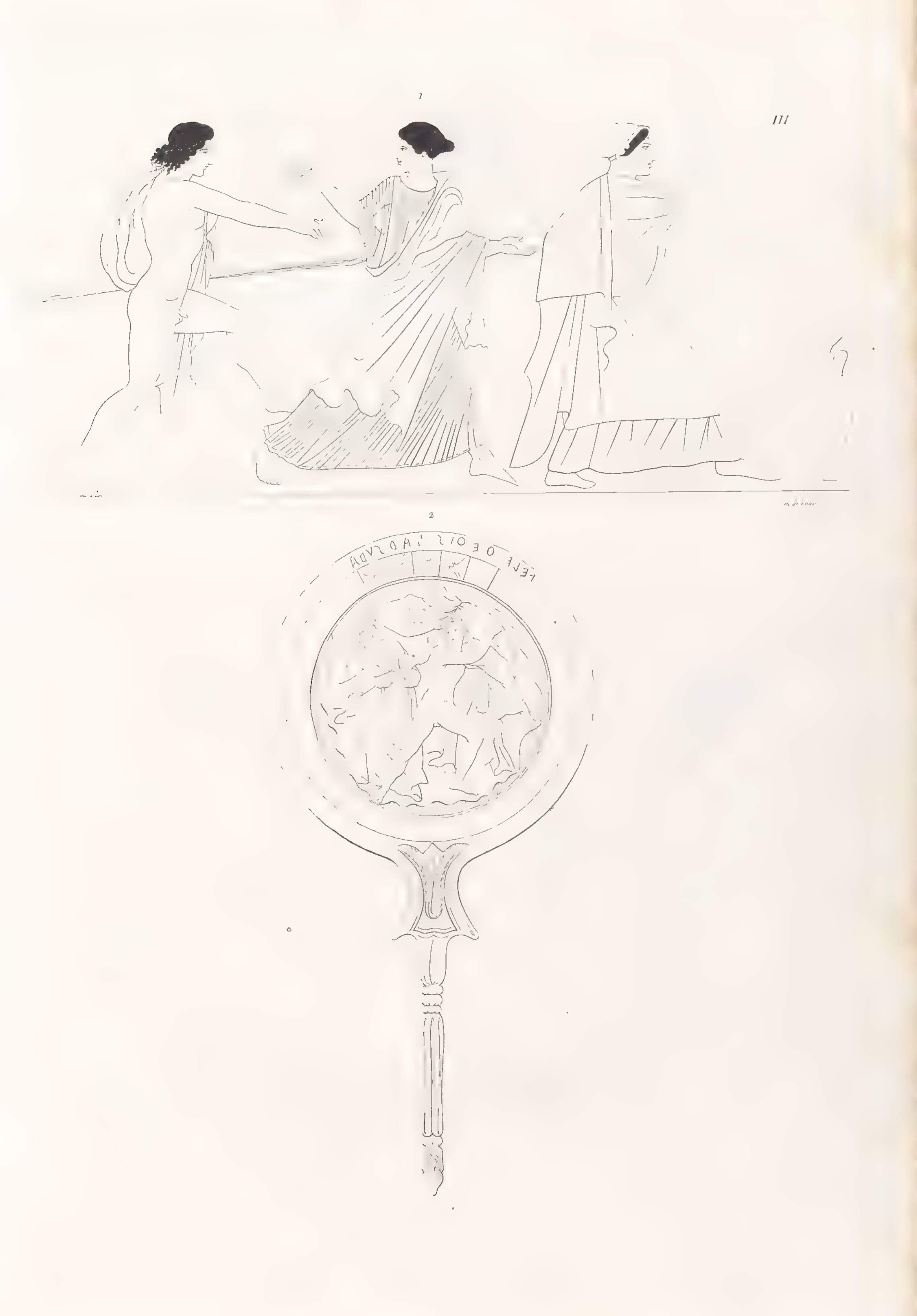
(7) Voyez planche X, 1. Dans le catalogue manuscrit de cette collection, dont une copie est dans mes mains, ce sujet est expliqué par *Oreste poursuivant Clytemnestre, avec Électre qui se sauve.*

(8) Voyez planche III, 1.

(9) Voyez planche X, 2.

(10) *Introduction à l'étude des vases*, XXXI.

(11) C'est ainsi que M. Millingen explique, suivant toute raison, le même personnage, qui figure aussi, à la même place et dans la même attitude, sur le vase du Vatican. Voy. ses *Anc. uned. monum.* I, X, 24.


III
1
2

1



2



Ch. de Villars

et l'expression des cinq personnages qui y figurent, avec celle du grand vase du Vatican dont il a été question en premier lieu[1], n'en diffère qu'en ce que le serpent, signe symbolique de la résistance de Thétis, n'entoure plus le corps du héros; mais ce symbole est remplacé, sur le vase de M. Maisonneuve, par divers coquillages et poissons de mer, tracés au-dessous de cette composition, et parmi lesquels figure trois fois la *sepia*, par allusion à la dernière métamorphose de Thétis, qui eut lieu sous cette forme, et en mémoire de laquelle le canton de Thessalie où s'était passée la scène de la surprise faite à Thétis, reçut le nom de *Sepias*[2]. Cette composition confirmerait donc au besoin, par l'addition de ce dernier symbole, la signification commune de toutes ces représentations semblables, en même temps qu'elle acheverait de prouver, par la suppression du *serpent*, que cette particularité, toute caractéristique qu'elle était dans le principe, avait cessé de paraître essentielle au sujet. Elle servirait ainsi de transition et de lien entre les vases du plus ancien style, où Thétis se montre toujours entourée de monstres qui la défendent, et ceux du plus beau style, où la scène s'explique d'elle-même par le nombre, la disposition, l'attitude et l'expression des personnages; et, sous ce dernier rapport, elle complète le cycle des représentations relatives à ce fait mythologique.

Elle le complète, ai-je dit, mais elle ne le ferme pas. Il existe une série nombreuse de monumens qui représentent un groupe d'un jeune héros, armé tantôt de la double lance, tantôt d'une épée, tantôt poursuivant, tantôt saisissant déjà d'une main une nymphe qui ne se défend que par son attitude suppliante et par son air effrayé: c'est le sujet réduit à deux personnages, ou à sa plus simple expression, comme il était primitivement figuré sur le coffre de Cypsélus. Un de ces vases a été publié par d'Hancarville[3]; un deuxième, par Tischbein[4]; un troisième, qui fait partie de la collection de Coghill, l'a été par M. Millingen[5]; et je ne doute pas qu'il ne s'en trouve encore d'autres qui ont échappé à mon attention, ou qui sont restés jusqu'ici inédits: tel est le plus curieux sans doute de tous ces vases, lequel existe dans le cabinet de M. le duc de Blacas. Pélée s'y montre armé d'une *épée*, arme que nous lui avons déjà vue sur d'autres vases; et, au revers de celui-ci, *Mercure*, reconnaissable à sa barbe cunéiforme, et au *caducée* qu'il tient de la main gauche, poursuit de même une nymphe, soit Apémosyne, soit toute autre[6], qu'il est également près d'atteindre; rapprochement curieux et neuf jusqu'ici, mais non pas tout-à-fait unique[7], d'un héros ravisseur d'une déesse, et d'un dieu vainqueur d'une mortelle.

Une autre classe de monumens, presque aussi nombreuse, se rapporte encore indubitablement au même mythe. Sur un de ces vases, publié par M. Millin, un héros, coiffé de ce *casque conique* qui n'est proprement ni le *pileus* des Dioscures, ni celui d'Ulysse, ni, dans tous

(1) Millingen, à l'endroit cité note précédente.

(2) Herodot. VII, 191; Euripid. *Andromach.* 1267, Schol. Apollon. Rhod. IV, 582; Schol. Lycophr. 175.

(3) *Vases d'Hamilton*, I, 84.

(4) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 19.

(5) Millingen, *Vases de Coghill*, XXXIX, 2.

(6) Mercure *poursuivant une nymphe* s'est déjà rencontré sur un vase publié par Millin, *Vases peints*, I, LXX, où cet antiquaire a vu la fable de *Mercure et Hersé*, Apollodor. III, 14, 3; fable représentée, à ce qu'on croit, par un groupe en marbre de la collection Farnèse, Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, V, 1, 16. L'abbé Zannoni a cru trouver *Mercure poursuivant Apémosyne*, autre aventure indiquée par Apollodore, III, 2, 1, sur un vase d'Hamilton, publié par Tischbein, III, 31, où Italinsky, approuvé par Millin, *Vases peints*, II, V, 10, a vu, avec plus de raison, ce me semble, *Borée poursuivant Orithye*; voy. *Galler. di Firenze*, ser. IV, t. I, p. 59-62. L'abbé Zannoni paraîtra sans doute mieux autorisé à voir le même sujet dans le vase de la seconde collection d'Hamilton, IV, 41, que j'ai rapporté à la fable de *Thétis et Pélée*, mais où le *caducée* entre les mains du ravisseur, semble, comme il l'est en effet le plus souvent, un symbole caractéristique de Mercure. Toutefois, je crois mon explication préférable, et je la soumets à M. Zannoni lui-même.

(7) Un rapprochement, ou, si l'on veut, une opposition du même genre, se voit sur un vase que je publie, planche VI, 1, et dont il sera parlé plus bas.

les cas, un attribut propre aux Tyndarides plutôt qu'à tout autre personnage héroïque[1], poursuit, un fer nu dans la main droite, la gauche enveloppée dans son manteau[2], comme on voit Pélée figuré sur plusieurs des vases que j'ai cités[3], une femme qui témoigne, dans toute son attitude, la plus vive appréhension, et de l'autre côté de laquelle une autre femme, portant un *flambeau allumé*, indique que l'action représentée se passe durant la nuit[4]. C'est en effet pendant que Thétis s'abandonnait au sommeil, que Pélée essaya d'abord de la soumettre à son pouvoir; et nous avons vu, sur deux autres vases, l'*Aurore* indiquer par sa présence le moment qui suivit cette première tentative, c'est-à-dire, celui où s'accomplit l'union du héros avec la déesse. Un autre vase, que je publie[5], nous présente une composition presque en tout semblable à celle que je viens de décrire, dans le costume, l'attitude et la disposition des deux principaux personnages; mais la seconde femme, au lieu de tenir un flambeau allumé, accourt, les deux bras tendus en avant, au secours de la déesse poursuivie: c'est évidemment la *Néréide* compagne habituelle de *Thétis*, et probablement *Psamathé*. Du reste, ce vase nous offre encore une particularité neuve, dans le petit *autel allumé*, placé entre les deux femmes. Cet autel, qui ne s'explique convenablement dans aucun des sujets qu'on a cru voir ici, tels que les parricides Oreste et Alcméon, poursuivant, l'un, Clytemnestre, l'autre, Ériphyle[6]; ou bien, Pâris courant après Œnone, ou bien encore, Procris s'éloignant de Céphale, interprétation qui, pour être la plus récente, n'en est pas moins la plus inadmissible de toutes[7]; cet autel, dis-je, devient au contraire un accessoire tout-à-fait propre au sujet qui nous occupe. Il sert en effet à marquer, suivant la tradition populaire[8], le lieu où l'action se passa, qui était le voisinage du *Thétidion*, ou *temple de Thétis*. On sait combien l'indication du tout par la partie était une méthode familière à l'art grec, resté toujours fidèle à son système primitivement symbolique. Nous avons vu, sur un vase, la *sepia* indiquer, par un artifice analogue, que le lieu de la scène était la *Sepias* de Thessalie; ici, c'est un *autel*, tenant la place du temple entier, qui représente le *Thétidion;* et nous verrons bientôt que, sur un monument d'un autre genre, deux colonnes surmontées d'un architrave offrent pareillement l'image abrégée du même temple, et dans une intention semblable, celle d'indiquer le lieu de la scène.

Les monumens que j'ai passés jusqu'ici en revue, et qui embrassent une série d'à-peu-près cinquante compositions, toutes semblables l'une à l'autre, bien que variées dans quelques détails, toutes dérivées, à diverses époques, d'un seul et même original, forment sans contredit l'un des cycles figurés de représentations mythologiques les plus riches et les plus curieux qui soient connus. Je n'ai pas à craindre de m'être laissé surprendre par cette espèce de séduction qu'exerce l'explication d'un sujet rare ou difficile, en disposant l'esprit à retrouver par-tout le même sujet dans des compositions qui n'ont avec lui qu'une analogie apparente. C'est une erreur, très-naturelle du reste, et je dirais presque légitime, où tombent

(1) Millin, *Monum. inéd.* I, 299, *Vases peints*, II, 16, n. 2. Par exemple, on voit ce *pileus* à *Cadmus*, Millin, *Vases peints*, II, VII; à *Tydée* et à *Thésée*, Millingen, *Anc. uned. mon.* I, XXVII.

(2) C'est ce que les anciens exprimaient par *chlamyde clypeare brachium*, Varro, *Ling. lat.* IV; et ce que Pétrone explique d'une manière plus détaillée : *Intorto circa brachium pallio composui ad præliandum gradum; Sat.* LXXX. Rien n'est plus fréquent que de trouver sur les monumens antiques des exemples à l'appui de ces témoignages. Voy. Visconti, *Mus. P. Clement.* I, 7; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, XIII, 13, 54; II, XXVIII, 40.

(3) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 21.

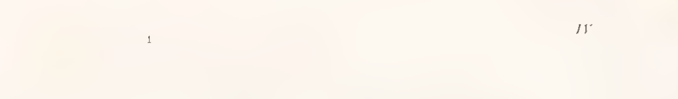
(4) Millin, *Vases peints*, I, XLIV.

(5) Voyez notre planche IV, 1. Ce vase fait partie d'un *Recueil de dessins inédits de vases grecs*, formé par M. Millin, et appartenant à la Bibliothèque du Roi.

(6) Millin, *Vases peints*, I, XLIV, 87; Italinsky, *Vases d'Hamilton*, I, 26, 27; Fontani, *même recueil*, IV, 59, 67.

(7) C'est celle de M. Millingen, *Vases de Coghill*, 31-32.

(8) Euripid. *Andromach.* 20, 117, 134 : Θετίδειον, Θέτιδος ἀνάκτορα, Θέτιδος ἀγλαὸν ἕδραν, et Schol. *ibid.* Cf. Herod. VII, 191.





2



fréquemment les antiquaires; et pour ne pas sortir du sujet même qui m'occupe, c'est précisément la faute que commit Winckelmann, en étendant la découverte qu'il croyait avoir faite des noces de Thétis et de Pélée sur trois bas-reliefs romains[1], deux desquels au moins n'appartiennent point à cette fable, comme j'essaierai de le montrer plus bas, en l'étendant, dis-je, jusqu'à la *Noce Aldobrandine*[2], qui certainement ne s'y rapporte par aucun trait caractéristique. Mais ici j'ai suivi, par une chaîne d'inductions non interrompue, par une suite d'exemples qui se confirment, s'expliquent, se complètent les uns les autres, le développement d'un même mythe, sur des compositions toutes semblables, dans lesquelles il n'y a que le costume et les accessoires qui varient à raison des temps ou bien au gré des artistes. Si l'on était surpris que ce seul mythe eût fourni un si grand nombre de représentations dans une même classe de monumens, je dirais qu'on eût dû plutôt être étonné jusqu'ici d'en avoir trouvé ou reconnu si peu, quand la singularité du fait en lui-même, quand l'intérêt historique des personnages, lui avaient déjà acquis, du temps de Cypsélus, une place parmi les traditions les plus populaires de la Grèce, et, très-probablement, un type de la main d'un de ses plus célèbres artistes; quand, en un mot, cet événement, auquel tous les dieux avaient pris part, était devenu, comme nous le voyons par le poème de Catulle, imité sans doute de celui d'Hésiode, l'un des thèmes favoris de la poésie. Aussi n'est-ce pas encore aux seuls monumens de travail ou de style grec, tels que ceux que j'ai fait connaître jusqu'ici, que se borne la série des monumens qui s'y rapportent: il en est encore d'un autre style, d'une autre nature et d'une autre époque, qui rentrent dans le même cercle, et que je vais successivement exposer.

§ V.

Le premier de ces monumens, à-la-fois par sa rareté et par les opinions diverses et contradictoires dont il a été l'objet, est le célèbre vase Barberini, depuis Portland, trouvé dans l'urne dite d'Alexandre Sévère, du musée du Capitole[3], et conservé actuellement au musée britannique. L'opinion des premiers interprètes de ce beau monument[4], fondée sur le prétendu rapport qu'ils croyaient y découvrir entre la naissance d'Alexandre le Grand, figurée par le serpent, et l'urne même qui était censée contenir les cendres d'Alexandre Sévère, cette opinion, dis-je, fausse comme le fait qui lui servait de base, savoir, que l'urne en question ait jamais appartenu à l'empereur Alexandre Sévère, est depuis si long-temps abandonnée[5], qu'il serait tout-à-fait superflu de la combattre. Winckelmann, le premier, faisant une juste application du fait mythologique sculpté sur le coffre de Cypsélus, reconnut dans le jeune héros qui s'approche, guidé par l'Amour, d'une femme assise, du bras de laquelle s'élance un serpent marin, et que la présence pacifique de Neptune[6] achève de

(1) Winckelmann, *Monum. ined.* 110, 111; *Monum. Mattei.* III, 32, 33, *Admiranda*, 22.

(2) Boettiger, *die Aldobrand. Hochzeit*, p. 29-30.

(3) Lachausse, *Mus. rom.* I, 60; Bellori, *Sepolcr. antich.* 84 85; d'Hancarville, *Recherches sur l'origine des arts*, etc. II, IX-X.

(4) Lachausse, *Mus. rom.* I, p. 42.

(5) Foggini, *Mus. capitol.* IV, 1-3, a réfuté l'opinion de Bellori, qui voyait sur ce sarcophage, le plus grand et l'un des plus beaux qui existent, les *Exploits d'Alexandre*, et celle de Montfaucon, *Diar. it.* 138, 170, et *Ant. expl.* V, I, liv. III, p. 100, qui y voyait l'*Enlèvement des Sabines*. L'objet de cette représentation, reconnue pour appartenir à l'histoire d'Achille, n'est cependant pas encore exempt de toute difficulté, même après la dissertation de Venuti, *Spiegaz. dei bassirilievi dell' urna di Alessandro Severo*, Roma, 1756, 4°, approuvée et suivie par Winckelmann, *Monum. ined.* 134. J'y reviendrai bientôt.

(6) Cette attitude caractéristique de Neptune est établie par tant de monumens de toute espèce, qu'il ne saurait y avoir lieu à

caractériser elle-même comme une divinité marine, l'heureuse surprise faite à Thétis par Pélée[1]. Winckelmann se contenta d'indiquer en peu de mots cette interprétation ingénieuse, que Visconti, sans en citer l'auteur, regardait comme la seule probable, en se proposant de la développer[2], et qui, admise par Zoëga[3], semble avoir obtenu l'assentiment de tous les antiquaires[4]. Cependant, une explication assez spécieuse de d'Hancarville[5] ayant été récemment reproduite et soutenue par M. Inghirami, l'habile interprète des monumens étrusques, qui y voit la fable d'Orphée descendu aux enfers pour redemander Eurydice[6], je crois devoir opposer à cette interprétation quelques considérations nouvelles.

Ce serait l'objet d'une discussion qui ne saurait se placer convenablement ici, que de rechercher jusqu'à quel point la fable d'Orphée, bien que connue de Platon[7], et retracée auparavant par Polygnote, dans ses peintures du *Lesché* de Delphes[8], fut un mythe ancien et populaire dans la Grèce[9]. J'aurai occasion de revenir ailleurs sur ce mythe, dont je crois qu'il existe sur les vases grecs[10] plus d'un indice authentique auquel on n'a pas fait attention; et l'opinion exprimée par un savant antiquaire, que tous les monumens relatifs à Orphée sont de travail romain et des temps de la décadence[11], s'en trouvera considérablement modifiée. Quant à présent, je me borne à remarquer que le vase publié par Dempster[12] et par d'Hancarville[13], où Passeri, qui en fait deux fois mention, a trouvé, selon sa coutume, deux sujets différens[14]; où M. Inghirami voit Orphée, une *lance* à la main, s'entretenant paisiblement avec Pluton, au sujet d'Eurydice, qui les écoute non moins tranquillement assise sous une *ombrelle*[15], que ce vase, dis-je, peut avoir rapport à la famille d'Agamemnon,

la moindre incertitude. Je me contenterai de citer une *statue* de la collection de Dresde, *Augusteum*, II, XLVII; un *vase*, dans Millin, II, XX; une *mosaïque*, dans Bartoli, *Pict. antiq.* XVI; les *médailles* des Bruttiens et celles de la Béotie. Voy. Millingen, *Anc. uned. monum.* I, p. 28.

(1) Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, XII, 2, VI, 333-334.

(2) *Mus. P. Clement.* VI, LVII, 241, note, édit. franç. de Milan. L'intention exprimée à cet égard par l'illustre auteur du Musée Pie-Clémentin n'a jamais été remplie, à ma connaissance.

(3) *Bassirilievi*, I, 249, n. 5.

(4) Creuzer, *Abbildung. zu Symbolik*, etc., n. 87, p. 52; Millingen, *Anc. uned. monum.* I, 27-28. Ce dernier, en parlant des opinions diverses et contradictoires dont ce monument a été l'objet, cite seulement Winckelmann, Visconti et Zoëga, qui sont tous les trois du même avis; c'est une très légère inexactitude.

(5) *Recherches sur l'origine des arts*, II, 147 et suiv.

(6) *Monum. etruschi o di etrusco nome*, ser. V, p. 439-440.

(7) *Conviv.* X, 179, ed. Bipont. Il paraît que cette fable n'était pas non plus inconnue de Simonide, *apud* Tzetz. *Chiliad.* I, 310, ni de Pindare, *Pythic.* IV, 312.

(8) Pausan. X, 30, 3.

(9) On sait que le témoignage du faux Orphée, *Argonaut.* 42, n'est ici de nulle valeur, par rapport à l'antiquité de cette tradition. Parmi les ouvrages de l'art antique que décrit Pausanias, il n'en cite qu'un relatif à Orphée, savoir, une statue entourée d'animaux, laquelle était placée sur l'Hélicon, Pausan. IX, 30, 3. Cette statue est probablement celle que décrit Callistrate, *Icon.* VII, 154, 20, et p. 611, 705, ed. Welcker. Il est aussi question d'une peinture qui représentait pareillement Orphée entouré d'animaux qu'attirait la douceur de ses chants, Philostrat. Iun. *Imag.* VI, 118, 120; et nous possédons sans doute une imitation de ce sujet sur deux pierres gravées antiques, Caylus, *Recueil d'antiquités*, III, XIII, 1, et IV, XLVIII, 1, toutes productions qui paraissent d'une date assez récente, sans en excepter la statue décrite par Pausanias. Mais on n'en saurait dire autant de la *statue en bois de cyprès*, ξόανον κυπαρίττινον, qui se voyait à *Libéthra*, suivant Plutarque, *Alexandr.* 14, IV, 32, Reisk., ou dans la *Piérie*, selon Arrien, *Exped. Alex.* I, 30: c'était là probablement le monument le plus ancien qui existât d'Orphée; et l'on ne peut guère douter, d'après la matière même dans laquelle était exécuté ce simulacre, qu'il n'appartînt aux époques de l'art primitif.

(10) J'indique seulement ici un vase publié par M. Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, LVIII; un autre, de la collection de Coghill, XXXVII, et un troisième, de celle de Lamberg, II, XIX, sur lesquels j'aurai occasion de revenir ailleurs.

(11) M. Welcker, dans ses notes sur Philostrate le jeune, *Imag.* VI, 611, a cité quelques-uns des monumens relatifs au mythe d'Orphée, qu'il déclare productions *infelicis ævi*. Ce jugement, sévère à quelques égards, s'applique aux *peintures* du *Cod. Virgil.* n. 9, et à celles de la *Roma sotterran.* de Bottari, II, tav. 63, 71; aux *mosaïques* publiées dans les *Mémoires de l'Académie de Turin*, VIII, 53, et dans Lyson, *Reliq. Brit. rom. containing figur. of rom. antiq.* I; aux *bas-reliefs* du palais Mattei, *Monum. Mattei.* III, 27, et même à celui du musée de Turin, Maffei, *Mus. veron.* CCXXVII, 4, le dernier desquels n'est cependant point cité par M. Welcker: mais le beau bas-relief Caraffa, du musée de Naples, Winckelmann, *Mon. ined.* II, 115; Finati, *Mus. Borb.* n. 206, II, 11-16, dont ne fait pas non plus mention M. Welcker, et dont on connaît plusieurs répétitions antiques d'un bon travail, Winckelmann, *Mon. ined.* 85, Zoëga, *Bassir.* I, XLII, 193 et suiv., est certainement un ouvrage grec d'un ordre très-élevé. Je reviendrai sur ces monumens concernant Orphée, auxquels j'en pourrai joindre qui ne sont pas encore connus.

(12) Dempster, *Etrur. reg.* I, LXIV, 383.

(13) *Vases d'Hamilton*, III, 43.

(14) Passeri, *Paralipom. ad* Dempst. p. 199; *Pictur. Etrusc. in vasc.* I, XIII, 17-19.

(15) *Monum. etrusch.* ser. V, tav. XLIV, p. 435 et suiv.

comme on l'a cru[1], mais qu'il est certainement étranger à l'histoire d'Orphée. On ne peut en effet reconnaître ce personnage, dont la *lyre* était l'attribut caractéristique sur la peinture de Polygnote, et sur un autre monument du même genre décrit ou imaginé par Philostrate le jeune[2], dans le personnage qui paraît, sur le vase en question, avec le costume guerrier et la *lance* à la main. Quant au fait particulier de la mort d'Eurydice, occasionnée par la morsure d'un serpent, on peut encore affirmer que ce fait est d'une invention assez récente, puisqu'il n'y est fait la moindre allusion, ni dans la peinture de Polygnote, déjà citée plusieurs fois, ni dans aucun des passages de Platon ou des Tragiques[3] où il est parlé d'Orphée, soit directement, soit indirectement. Enfin, dans aucun cas, l'explication que l'on donne du serpent élancé de la main d'une femme assise, telle qu'elle est représentée sur le vase Barberini, en supposant que l'artiste a voulu désigner ainsi Eurydice au moyen du serpent qui causa sa mort, ne peut se concilier avec l'intention réelle du monument : l'action de cette femme qui résiste, et de ce serpent qui la défend, ne peut en aucune façon se rapporter à l'aventure d'Eurydice; et, par-dessus tout, la présence de Neptune, étrangère à ce dernier mythe, s'oppose à ce qu'on puisse l'y reconnaître; au lieu que, dans la fable de Thétis, la résistance de cette femme, le symbole du serpent, et la présence de Neptune, acquièrent une signification claire, naturelle, et conforme à tous les témoignages antiques.

Je puis d'ailleurs produire, à l'appui de cette interprétation du vase Barberini, un nouveau monument dont la confrontation avec ce vase achevera de lever tous les doutes : c'est un bas-relief du musée du Louvre[4], dont il n'a encore été donné aucune explication satisfaisante. Celle qui se lit dans le recueil de Gruter, où, du reste, on s'est contenté de décrire le bas-relief[5], est tellement opposée à toutes les notions d'antiquité acquises depuis cette époque, qu'elle ne saurait mériter la moindre considération. Il ne semble pas qu'on en puisse dire autant de l'opinion de l'interprète des marbres Borghèses, dont ce bas-relief faisait partie[6] avant de figurer dans la collection du Louvre, où il a été décrit et publié de nouveau[7], mais toujours d'une manière très-inexacte. Il est inutile de rapporter ici et de combattre en détail

(1) Cette explication est une de celles qu'a proposées en dernier lieu Passeri, à l'endroit cité dans une note précédente; et je serais assez disposé à m'y ranger, d'après l'approbation donnée à cette interprétation par un habile antiquaire, dans une *note manuscrite* sur l'exemplaire de Dempster que je possède.

(2) Philostr. Iun. *Imag.* VI, 118-120.

(3) Platon. *Opp.* X, 179 ed. Bipont.; Æschyl. *Agamemn.* 1641, Euripid. *Bacchant.* 552, *Iphigen. in Aulid.* 1212. Les traditions recueillies sur le compte d'Orphée par Pausanias, IX, 30, 3-6, ne font non plus aucune mention de la mort d'Eurydice causée par un serpent.

(4) *Mus. des antiq.* III, supplém. pl. II, n. 28, p. 3.

(5) Gruter. MCCCLXV, 12. Voy. planche V, 2.

(6) *Scalture della villa Pinciana*, stanz. II, 15. Lamberti voit ici, I, 43-44, dans la *femme endormie* et dans la *nymphe éveillée* qui protége son sommeil, *due defunti;* dans le jeune homme assis sur un rocher, il voit *Mercurio deduttore dell' anime, o l'ombra di qualche loro parente, che venga per introdurli nel regno de' morti*, et c'est bien certainement la plus singulière alternative et la plus étrange supposition qu'on puisse se permettre en pareil cas. Il rapporte enfin, d'après Gruter, la troisième ligne de l'inscription, *che doveva*, ajoute-t-il, *esistere prima che il bassorilievo fosse ridotto a formar l' ornamento di un piedistallo;* or cette troisième ligne existe encore telle qu'elle est figurée sur ma planche, et bien que le bas-relief en question soit toujours encastré dans un piédestal.

(7) *Description du Musée des antiques*, p. 34, n° 58. Voici dans quels termes ce bas-relief y est décrit : « Dans cette jolie composition, on voit le Sommeil portant des pavots, emblème du « sommeil éternel. Ce bas-relief ornait le tombeau de Clodia « Fabulla. » Je laisse au lecteur à décider si c'est là une *description*, ou tout au moins une *explication* d'un monument. Le texte joint à la planche du *Musée des antiques*, où ce bas-relief est figuré, est un peu moins laconique; mais en revanche, il est un peu plus inexact; en voici les propres paroles : « Ce bas-relief représente « une femme mourante, et le génie du repos éternel qui répand « sur elle ses pavots; un personnage, son mari sans doute, la « contemple avec l'expression de la douleur; deux autres génies « occupent la partie opposée de cette composition. » Je me borne à faire sur cette description les seules observations que voici : 1° la femme, principal objet de cette représentation, n'est point *mourante*, mais plutôt endormie; 2° ce n'est pas le *génie du sommeil qui répand sur elle ses pavots*, mais une femme dont les mains libres ne répandent rien, qui s'appuie sur la première, comme pour protéger son sommeil; 3° un héros, et non le *mari*, assis près de la femme endormie, la contemple avec une intention que la présence et le geste d'un petit enfant ailé, en qui nous devons reconnaître un *Amour*, et non un *génie*, caractérisent de la manière la moins équivoque, et qui, dans tous les cas, ne saurait être prise pour *l'expression de la douleur;* 4° enfin, le *génie du sommeil*, avec sa tige de pavots dans la main gauche, et la droite

des interprétations qui paraissent tout-à-fait arbitraires, à l'appui desquelles on n'allègue aucune preuve, et qui tombent d'elles-mêmes par la seule confrontation des monumens. Je me bornerai donc à exposer sommairement mon opinion sur le sujet du bas-relief en question.

Pélée, assis sur un rocher, contemple *Thétis* endormie, dont le sommeil est vainement protégé par *une des Nymphes* ses compagnes, ou par celle du lieu, contre l'*Amour*, qui invite le héros à profiter du moment favorable : tels sont les personnages et les traits communs aux deux représentations du vase Barberini et du bas-relief du Louvre; et la figure de Neptune sur l'un, remplacée sur l'autre par celle du génie du sommeil; le sommeil, exprimé sur le bas-relief par la présence même de ce génie, et, sur le vase, par le flambeau éteint que tient la nymphe endormie, ne sont en définitif que de ces légères différences produites par le caprice de l'artiste, qui ne changent rien au sens général d'une composition, et qui proviennent d'ailleurs uniquement de ce que le sculpteur du bas-relief a renfermé dans une seule représentation un sujet qui a fourni à l'auteur du vase le motif de deux scènes différentes.

L'analogie que j'ai remarquée jusqu'ici entre tant de monumens relatifs au mythe de Thétis et de Pélée, m'autorise à rapporter aussi au même mythe un bronze inédit de la galerie de Florence[1]. Ce bronze représente une femme assise sur un tronc d'arbre noueux, coupé près de sa racine; elle est vêtue d'une tunique longue[2], à manches courtes attachées avec des boutons, laquelle se remarque à la plupart des figures de matrones, de prêtresses et de divinités, sur les monumens du style grec. Ses cheveux ne sont retenus par aucune espèce de lien; sa tête nue est penchée sur son épaule droite, par l'effet du profond sommeil où ses sens sont plongés. Du bras droit, qui porte de ce côté tout le poids de son corps, elle s'appuie sur le tronc d'arbre qui lui sert de siége; et autour de son bras gauche est entortillé un *serpent*, qu'elle tient serré dans sa main étroitement fermée, et dont la tête dressée repose sur cette main, comme pour protéger le sommeil de la nymphe. D'après la réunion des divers caractères que présente cette figure, il me semble qu'on ne peut l'interpréter autrement que par Thétis, endormie sur le Pélion, et protégée, dans une situation si favorable à la surprise dont elle fut l'objet, par le serpent, signe symbolique des transformations auxquelles elle eut recours. C'est, en effet, pendant qu'elle se livrait au

qu'il étend au-dessus de la femme endormie, ne se reconnaît pas à des signes moins positifs. L'interprète du Musée des antiques ne nous semble pas avoir été plus heureux dans l'explication de l'inscription, dont il supprime la troisième ligne toute entière, et qu'il traduit ainsi : *Aux Dieux Manes de Claudia Fabulla, fille de Titus; Titus Flavius Euphranor, et Lucius Varus* (le marbre porte *Varius*) S..ENDO ; il ajoute en note : *Nous n'avons pu rétablir ce dernier mot mutilé, ni lui trouver un sens satisfaisant.* Rien n'était pourtant si facile. Ce mot, que l'éditeur semble avoir cru significatif, n'est autre chose que le surnom SPENDO, dérivé du grec, lequel se reproduit assez fréquemment sur les inscriptions romaines, Gruter, CCXLI, DCCXXIX, 4, CMXXXIX, 5, MCXI, 14, et qui se lit d'ailleurs intégralement dans deux copies de notre inscription publiées par le même Gruter, DCCCLXV, 12, et DCCCLXVI, 3 : l'une de ces copies, la seule qui soit exacte, a été rapportée par Lamberti, avec le mot entier SPENDO, dont l'interprète du Musée des antiques n'a pas tenu plus de compte que de l'interprétation même du bas-relief donnée par Lamberti. Tous les deux semblent du reste avoir ignoré la seconde copie de cette même inscription publiée par Gruter, et que je rapporte ici, avec sa disposition tout aussi peu fidèle que sa teneur même, pour montrer, par ce nouvel exemple, avec quelle inexactitude ont été trop souvent publiés les monumens antiques :

CLODIAE. T. F
FABVLLAE
T FLAVIVS. EVPHRANOR
ET
L. COARIVS. SPENDO
DE. SE. BENEMERENTI
FEC

(1) Voy. planche V, n. 1. Ce bronze est connu des personnes commises à la garde de la galerie de Florence, sous la dénomination vulgaire de *Cléopâtre*.

(2) C'est de cette tunique que sont vêtues la plupart des *Muses*, Visconti, *Mus. P. Clement.* I, XVI, XVIII, XX, XXI, XXIV, XXVI. On la voit, sur les vases grecs, à *Proserpine Hécate*, *Vases de Lamberg*, I, XXXI; à une prêtresse troyenne, *même ouvrage*, II, XXIV; à *Hygie*, sur un bas-relief du Capitole, *Mus. capitol.* IV, 42 ; à l'*une des Parques*, sur un bas-relief de la même collection, IV, 44.

1



2


DIS·MAN CLAVDIAE
T·FLAVIVS·EVPHRANOR
BENE·MERITAE·FECERVNT

sommeil, que Pélée triompha de la résistance que Thétis lui avait opposée jusque-là, suivant une tradition obscurément indiquée par Apollodore[1], et développée en beaux vers par Ovide[2] : tradition confirmée d'ailleurs par les exemples analogues que fournissent Nérée surpris endormi par Hercule[3], et Protée dompté de la même manière par Aristée[4]; tradition, enfin, consacrée par les deux monumens que nous avons produits en dernier lieu, savoir, le vase Barberini et le bas-relief du Louvre, auxquels on peut ajouter une peinture d'un tombeau antique, publiée par Bartoli[5]. Mon explication à cet égard est donc fondée sur des autorités suffisantes. Mais il y a ici des objections plus graves que je dois prévenir.

§ VI.

Le symbole du *serpent* n'est pas tellement propre et particulier à Thétis, pendant son sommeil qui l'expose à l'agression de Pélée, ou pendant la résistance qu'elle lui oppose à son réveil, que ce même symbole ne se voie à d'autres personnages qu'une attitude semblable à celle de Thétis pourrait faire confondre avec elle. Sans parler ici des divinités auxquelles le *serpent* servait d'attribut essentiel, telles qu'*Hygie*[6], *Cérès*[7], *Minerve Poliade*[8] ou *Medica*[9], et Junon elle-même[10], qui se reconnaissent d'ailleurs à des signes trop caractéristiques pour être jamais, en aucun cas, assimilées avec la fille de Nérée, il existe une classe nombreuse de personnages mythologiques du second ordre, auxquels l'antiquité attribuait le même symbole : je veux parler des *nymphes* suivantes de Bacchus, *qui se ceignaient le front et le corps de serpens*[11], et que l'on voit représentées ainsi sur les monumens[12]. La plus remarquable peut-être de toutes ces représentations est une statue réputée de *nymphe bachique*, couchée et endormie avec un *serpent* qu'elle tient de la main droite, laquelle statue fait partie du musée Pie-Clémentin[13]. Les *nymphes de fontaine* étaient quelquefois aussi représentées avec le même symbole, qui faisait allusion au *génie du lieu*[14], ainsi qu'on en a de nombreux exemples. Il serait donc possible que la figure que j'ai prise pour Thétis fût interprétée comme celle d'une *nymphe bachique*, ou d'une *nymphe de fontaine*. C'est ce qui m'oblige à essayer de

(1) Apollodor. III, 13, 5 : Ἐπιθυμήσας συναρπάζει.

(2) Ovid. *Metamorph.* XI, 271-315; conf. Stat. *Achilleid.* I, 193.

(3) Apollodor. II, 5, 11.

(4) Virgil. *Georgic.* IV, 404, 438.

(5) *Sepolcr. antich.* 19. Voy. plus haut, p. 6, note 4.

(6) L'attribution du *serpent* à Hygie est un fait trop notoire, pour qu'il soit nécessaire d'en citer des preuves. Sur la raison de ce symbole, lié à la doctrine des *dieux bons*, Δαίμονες ἀγαθοὶ, voy. un curieux passage d'Eusèbe, *Præpar. evang.* III, II, 112; conf. Creuzer, *Fragm. histor. gr.* 194, et *Dionys.* 217 sqq.

(7) Les monumens relatifs à Cérès sont rares, sur-tout ceux qui la représentent *seule* et avec ses attributs particuliers. Au nombre de ces attributs, figure quelquefois le *serpent*, entre autres sur une belle pierre gravée, Schlichtegroll, *Choix de pierres grav.* XXXVII, p. 89-90. M. Hirt a omis d'en faire la remarque, *Bilderbuch*, I, 28.

(8) Le plus célèbre de tous les simulacres antiques de Minerve, celui du Parthénon, colosse d'or et d'ivoire, de Phidias, avait un grand *serpent* à ses pieds, Pausan. I, 24, 7, comme on le voit à quelques belles statues antiques qui peuvent en être regardées comme des copies, entre autres à la Pallas Giustiniani, *Gall. Giustinian.* I, 3, publiée en dernier lieu par Guattani, *Mon. ined. per l'anno* 1805, tav. XII, p. 59-66, qui cite d'autres monumens existant à Rome, où Minerve paraît avec le symbole en question. L'antiquité n'était cependant pas d'accord sur l'origine ni sur la signification de ce symbole; conf. Plutarch. *de Iside et Osiride*, § LXXI, III, 199, ed. Hutten, Pausan. I, 24, 7; mais il dérivait sans doute des mêmes idées qui avaient fait placer sous la garde d'un gros *serpent* l'antique sanctuaire de Minerve Poliade, Herod. VIII, 41, ou de la tradition suivant laquelle Minerve elle-même avait confié à deux de ces animaux la garde d'Erichthonius, Euripid. *Ion.* 22.

(9) Voy. les témoignages relatifs à *Minerve Medica* ou *Hygie*, recueillis par Pacciaudi, *Mon. peloponn.* I, 153-168, avec les monumens cités à l'appui. L'une des plus belles images de cette divinité est celle du candelabre Barberini, aujourd'hui au *Musée Pie-Clémentin*, IV, VI; conf. *Monum. Mattei.* II, LXI, 77-78.

(10) *Junon Sospita*, telle qu'elle est représentée, avec le *serpent* à ses pieds, sur les deniers de la famille Procilia, Eckhel, *Doctr. num.* V, 289; Visconti, *Mus. P. Clem.* II, tav. agg. A VII, 12.

(11) Euripid. *Bacchant.* 697, Catull. *Carm.* XXIV, 258 : *Pars sese tortis serpentibus incingebant.*

(12) Maffei, *Mus. veron.* CCXVIII, CCXIX; *Monum. Mattei.* III, XX, 2.

(13) Visconti, *Mus. P. Clement.* III, XLIII.

(14) Le *serpent*, figuré comme symbole du *génie du lieu*, Pers *Satyr.* I, 113, se reproduit à chaque coin de rue et presque dans

déterminer, d'une manière plus précise qu'on ne l'a fait jusqu'ici, les caractères propres à ces divers personnages mythologiques, afin de prévenir les méprises où l'on pourrait tomber à cet égard, et généralement sur l'attribution du *serpent* comme symbole caractéristique[1].

Le *serpent* était un attribut dionysiaque, peut-être parce qu'il avait assisté Bacchus dans son combat contre le géant Eurytus, suivant une tradition que nous voyons consacrée sur un beau vase grec[2], ou peut-être par quelque autre motif, auquel il se trouverait aussi plus d'une allusion sur les vases[3]. Quoi qu'il en soit, l'emploi du *serpent* comme symbole dionysiaque, faisant partie, à ce titre, des objets sacrés enfermés dans la *ciste mystique*, est attesté par un si grand nombre de monumens, qu'il est presque superflu de les citer[4]. C'est sans doute par la raison que je viens d'indiquer, que le *serpent* se voit aux mains de personnages *initiés* aux mystères bachiques, sur plusieurs monumens de nature et d'époque très-diverses[5], et que les *bacchantes* sont représentées, dans des pompes dionysiaques, jouant ou courant avec un *serpent dans chaque main*[6]. Je citerai particulièrement, à l'appui de cette dernière observation, un bas-relief publié par Lachausse[7], deux autres bas-reliefs, l'un du musée de Turin[8], l'autre du palais Mattei[9], et sur-tout un très-beau bas-relief, de style grec, récemment publié par l'abbé Zannoni[10]. Mais dans tous ces monumens, la *bacchante* est caractérisée, du reste, par le sujet même dont elle fait partie, par le désordre de son vêtement et de sa chevelure, sur-tout par les attributs accessoires, tels que le *flambeau allumé* ou le *thyrse*, qui appartiennent plus particulièrement encore aux suivans de Bacchus; tous caractères à défaut desquels il serait au moins très-hasardé de regarder comme *nymphe bachique*, une figure qui n'offrirait d'autre attribut dionysiaque que le *serpent*, sur-tout si cette figure était représentée *endormie* : ce qui n'est jamais le cas des bacchantes représentées sur ces monumens.

Quant aux *nymphes de fontaine*, auxquelles le *serpent* a pu être attribué, comme symbole caractéristique de tout *génie local*, elles se reconnaissent également, en cette qualité, par des attributs accessoires auxquels il n'est possible ni de les méconnaître, ni de les confondre avec les bacchantes. Ainsi la *nymphe de fontaine*, qui figure sur le bas-relief Giustiniani de la mort de *Penthée déchiré par les bacchantes*[11], est représentée *endormie*, la tête appuyée sur son *urne* qu'elle tient embrassée de ses deux mains, et d'où s'épanchent des flots abondans. Une petite statue du musée Pie-Clémentin[12], couchée et endormie dans une attitude absolument

chaque maison de Pompéi, Mazois, *Ruines de Pompéi*, part. I, pl. XXIX, 2; part. II, pl. XXIV, 2; *Pitture d' Ercolan.* I, XXXVIII.

(1) Pausanias remarque lui-même que le *serpent* était un symbole commun à plusieurs divinités, par exemple, à *Trophonius* et *Hercina*, aussi bien qu'à *Esculape* et *Hygie*, IX, 39 : d'où il suit qu'il ne pouvait être propre et caractéristique pour aucune d'elles.

(2) Millingen, *Anc. uned. monum.* I, XXV, 65.

(3) Voy. Laborde, *Vases de Lamberg*, I, 57-58.

(4) Presque tous les bas-reliefs dionysiaques, dont le nombre est si considérable, et sur-tout les médailles nommées *cistophores*, offrent à cet égard toutes les autorités nécessaires; voy. la dissertation de G. Lami, *sopra le Ciste mistiche*, dans les *Saggi di Cortona*, I, 63 sqq., et celle d'Al. Panel, *de Cistophoris*, 69-95.

(5) Sur un vase grec publié par Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* II, CLXXIII; sur une figurine de bronze, dans Caylus, *Recueil d'antiquités*, II, XIII, n. 3, p. 59; sur une pierre gravée, dans Millin, *Pierres grav.* XLIII, 104. Sur une autre pierre publiée dans le même recueil, que la mort de son auteur a laissé incomplet, deux violateurs des sacrés mystères sont représentés, le corps ceint du *serpent*, avec la *ciste* ouverte et vide à leurs pieds, XLI, 100.

(6) La *ciste* renfermait quelquefois *deux serpens*, ainsi qu'on le voit par la pierre citée note précédente, et par d'autres encore, Panel, *de Cistophoris*, n. 15; Millin, *Pierres gravées*, p. 101.

(7) *Mus. roman.* sect. II, n. 11

(8) Maffei, *Mus. veron.* CCXVIII-CCXIX.

(9) *Monum. Mattei.* III, XX, 2, 35.

(10) Zannoni, *Illustraz. di un antico vaso in marmo*, tav. agg. 2, p. 22, not. 55. Ce bas-relief, de très beau travail, a été transporté récemment du palais Riccardi à la galerie de Florence.

(11) *Galler. Giustinian.* II, 104.

(12) Visconti, *Mus. P. Clement.* III, tav. C, IV. Elle est placée dans la salle dite des *Statues*, sur un cippe funéraire érigé aux manes de *Vitellius Sucessus* (sic) par *Cleopatra*, son épouse, sans doute à cause du rapport entre ce nom de *Cleopatra* et la petite figure en question, qu'on croyait représenter *Cleopâtre*. Ce cippe est publié dans les *Monum. Mattei.* III, LXXII, 2, 147.

semblable à celle de la statue célèbre dite *Cléopâtre*, est pareillement caractérisée, comme *nymphe de fontaine*, par un petit *serpent* qui se glisse sur son sein, et par l'*urne* penchée sur laquelle elle s'appuie en dormant[1]. A ces exemples, je puis joindre encore le témoignage d'un monument curieux du cabinet du Roi, où Caylus, qui l'a publié[2], s'est mépris en voyant *Hygie*, déesse de la santé, dans une nymphe absolument *nue*, coiffée de *roseaux*, debout sur des *eaux*, et tenant un *serpent* de ses deux mains, laquelle est manifestement une *nymphe de fontaine*, aussi bien que la figure qui lui est opposée, figure qui s'appuie sur un *aviron*, et que Caylus a prise à tort pour la *Fortune*. Mais de toutes les figures de *nymphes de fontaine* que nous offrent les monumens antiques, la plus remarquable, à tous égards, et la mieux caractérisée, est celle qui se voit sur un vase grec, du plus beau style, que je publie pour la première fois[3].

Il représente la *Nymphe de la fontaine de Mars*[4], assise à l'entrée de la grotte, où le *dragon*, gardien de cette fontaine, était censé faire sa demeure[5]. Cette nymphe est enveloppée du *serpent* qui se redresse au-dessus de sa tête, comme pour la défendre contre toute atteinte. Devant elle se présente, dans une attitude plutôt humble que menaçante, un héros, soit *Cadmus*[6], soit quelqu'un de ses compagnons[7], qui vient puiser de l'eau à cette fontaine; la *causia* attachée et rejetée par derrière, et la *double lance* qu'il porte dans la main gauche, sont le double attribut qui caractérise les *héros voyageurs*. De la même main, il tient le vase à deux anses ou *diota*, qui devait lui servir à puiser l'eau. Son autre main est armée d'un corps rond, qui ne peut être qu'une *pierre;* c'est en effet avec une arme de cette nature que Cadmus attaqua d'abord le dragon de Mars, suivant la tradition mise en vers par Ovide[8], et c'est ainsi que nous le représentent deux des plus beaux vases grecs qui nous restent[9]. Rien ne manque donc ici pour caractériser nettement le sujet et chacun des personnages qui y figurent; mais ce qui s'y trouve sur-tout de remarquable, et ce qui mérite de prendre une place distinguée parmi les représentations de l'art grec, c'est la *nymphe de fontaine*, telle qu'elle est ici figurée, enveloppée du *serpent* qui la protége, et qui veille à-la-fois sur elle et sur la source même dont elle est la divinité ou le *génie local*[10].

Dans tous les monumens que je viens de citer, la *nymphe de fontaine* se reconnaît, en outre du *serpent*, à des symboles accessoires, tels que l'*urne* ou les *eaux*, ou enfin au *sujet*

(1) Il existe une répétition de cette statue, mais sans l'urne sur laquelle elle s'appuie, parmi les *marbres de Dresde*, n. 116. Visconti cite d'autres figures semblables dans le *bois* de la Villa Pinciana, p. 207, note 2, edit. franç. de Milan.

(2) Caylus, *Recueil d'antiq.* II, CXVII.

(3) Voyez planche IV, 2. Ce vase appartient à M. le duc Costanzo, à Aquila.

(4) Nommée *Arétiade*, du nom d'*Arès*, Schol. Æschyl. *Sept. contr. Theb.* 106; Schol. Homer. *Iliad.* II, 94; depuis *Fontaine de Dircé*, Euripid. *Phœniss.* 647 665

(5) Ovid. *Metamorph.* III, 29 sqq.

(6) Voy. les deux vases cités dans une des notes suivantes, où le héros est désigné par son nom ΚΑΔΜΟΣ.

(7) On peut croire que c'est un compagnon de Cadmus, que tient enlacé le dragon de Mars, entre deux guerriers qui l'attaquent, sur une urne étrusque publiée par Gori, *Mus. etrusc.* II, tab. CLVI. On voit le même sujet représenté sur le beau bas-relief Spada, publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 83; à moins qu'on ne préfère, avec Guattani, qui a reproduit ce monument dans ses *Monum. ined. per l'anno* 1805, tav. XXXII, de voir ici *Archémore*, au lieu du *compagnon de Cadmus*, dans le personnage enlacé par le dragon.

(8) Ovid. *Metamorph.* III, 59. L'usage de se battre avec des *pierres* était tout-à-fait dans les mœurs héroïques, Homer. *Iliad.* VII, 270; conf. Eustath. *Iliad.* V, 302. Phidias s'était représenté lançant une *pierre* des deux mains contre une Amazone, Plutarch. *Pericl.* § XXXI. Cet usage nous explique l'objet que tient en main le Minotaure, sur la belle médaille de Cnosse, du cabinet du Roi, Pellerin, *Recueil* III, 98, n. 24: on a cru y voir une *pomme*, sans pouvoir justifier l'emploi de ce symbole; M. Boettiger, *Ideen zur Kunst-Mythol.* 349, en a proposé une autre explication, dont il ne se montre pas lui-même plus satisfait: c'est évidemment une *pierre*, dernière arme employée par le monstre déjà à demi renversé.

(9) Millin, *Vases peints*, II, VII, 13-18; Millingen, *Anc. uned. mon.* I, XXVII, 69. Ce dernier vase est au musée Charles X.

(10) Cette nymphe nous fournit, ce me semble, la meilleure explication de la figure de femme, debout *derrière* ou plutôt *dans* la grotte de Mars, que M. Millin n'a pas cru pouvoir déterminer d'une manière précise, et qui ne peut être en effet que la nymphe même de la fontaine

même dans lequel elle intervient. Le *serpent* seul ne suffirait donc pas pour la caractériser, ou du moins, en se laissant guider par cet unique attribut, on risquerait souvent de se tromper, de même que par rapport aux *bacchantes*. Appliquant maintenant ces distinctions, qui me paraissent solidement fondées sur l'autorité des monumens, je crois que la figure de bronze que j'ai produite ne saurait, en aucun cas, être prise pour une *bacchante*, ni pour une *nymphe de fontaine*, ni pour toute autre divinité à laquelle le *serpent* conviendrait d'ailleurs comme attribut essentiel. Son *costume*, plutôt sévère que dionysiaque, n'est pas celui des suivantes de Bacchus. L'absence de l'*urne* ou des *eaux*, et, mieux que cela, le *tronc d'arbre desséché* sur lequel elle s'assied, caractérisent encore moins une nymphe de fontaine. Reste le *serpent* qui protégeait le sommeil ou qui aidait la résistance de Thétis, sur le coffre de Cypsélus, tel qu'on le voit encore sur quelques-uns des vases que j'ai cités, aussi bien qu'à notre figure: d'où je conclus que c'est bien véritablement *Thétis endormie sur le Pélion* que nous devons voir dans cette figure.

C'est le même personnage que je reconnais, au même signe caractéristique, sur plusieurs monumens antiques, dont la vraie signification me paraît avoir été méconnue jusqu'ici. Telle est, entre autres, une petite figure de bronze publiée par Caylus sous le nom vulgaire de *Cléopâtre*[1]. C'est une divinité debout, demi-nue, la tête ornée d'un diadème, avec un riche collier et un simple bracelet autour du poignet gauche, laquelle tient un *serpent* de la main droite. A ce diadème, qui ne convient point à une nymphe, de quelque ordre que ce soit, et à ce *serpent*, qui, dans l'absence de la *patère*, ne saurait convenir non plus à *Hygie*, il me semble qu'on ne peut reconnaître que *Thétis*. Cette divinité est encore mieux caractérisée sur une pierre gravée de la galerie de Florence[2], où l'on a cru voir *Hygie* dans une femme assise sur un tronc d'arbre ou sur un rocher, la partie supérieure du corps nue, et le vêtement en désordre, de la main droite s'appuyant sur le roc qui lui sert de siége, et lançant de la gauche un *serpent*, comme pour se défendre contre quelque attaque soudaine; figure dont l'attitude, l'ajustement et le symbole conviennent si parfaitement à *Thétis*, tandis que ni cette attitude, ni cette nudité, ni ce vêtement en désordre, ni ce symbole lui-même en l'absence de la patère, attribut essentiel d'*Hygie*, ne sauraient véritablement appartenir à cette dernière divinité, que je n'hésite pas à y reconnaître la *fille de Nérée* aux prises avec son ravisseur, à peu de chose près comme elle est représentée sur le vase Barberini[3].

Je conclurai ces rapprochemens par l'explication de la figure de *Nymphe endormie* du

(1) *Recueil d'antiq.* IV, LXI, n. 1, 189-191.

(2) *Galer. de Florence*, XXXVII, 2, Wicar.

(3) Je crains d'encourir à mon tour le reproche que j'ai adressé moi-même à Winckelmann, de voir par-tout le sujet de *Thétis et Pélée*, en appliquant une désignation, que je crois solidement établie jusqu'ici, à un trop grand nombre de figures. Néanmoins, au risque de tomber dans une méprise de ce genre, laquelle a, du reste, bien peu d'inconvéniens, j'indiquerai ici, comme objet d'une simple conjecture, une série de monumens sur lesquels on pourrait voir Thétis portant les armes forgées par Vulcain, plutôt que Minerve allant combattre contre les Troyens. Ce sont des pierres gravées, dont la plus remarquable a été publiée par Lachausse, *Mus. rom. Gemm.* I, 64. Cette pierre nous présente une divinité vêtue d'une tunique longue, sans manches, appuyée sur un cippe, avec un *serpent roulé autour du bras gauche;* elle tient un casque et une lance; un grand bouclier est à ses pieds; elle est *sans égide;* et à ce trait, aussi bien qu'à la présence du *serpent*, on pourrait la prendre pour *Thétis qui vient de recevoir les armes d'Achille.* Sur deux autres pierres, dont une a été publiée par Millin, *Pierr. grav.* I, XVI, et la seconde est décrite dans le *Catalogue des pierres de M. de la Turbie*, par Visconti, n. 33, p. 3, sans compter d'autres répétitions connues, Raspe, *Catalog. de Tassie*, n. 1745, Caylus, *Recueil d'antiq.* I, LIX, 3, la même divinité, vêtue de même, et toujours *sans l'égide*, est représentée volant d'un vol rapide, tel que celui que décrit Homère, *Iliad.* XVIII, 615; add. Drelincourt, *Ind. Achill.* § 277-278, ἴρηξ ὥς, à propos de Thétis elle-même portant les armes d'Achille : et en effet, elle tient la lance appuyée sur son épaule droite, comme afin de montrer qu'elle ne la porte pas pour s'en servir elle-même; elle a de plus le casque et le bouclier; et un *serpent* l'accompagne, en formant de longs replis. Or, ces divers caractères me semblent convenir mieux à Thétis, dans la circonstance indiquée, qu'à Minerve allant au secours des Grecs, ou à toute autre divinité.

musée du Vatican[1], que Visconti a désignée comme une *Nymphe bachique*, uniquement à cause du *serpent* qu'elle tient entortillé autour de son bras droit, quand aucun autre attribut ne vient d'ailleurs à l'appui de cette qualification, et quand la destination même de cette figure, qui, du propre aveu de Visconti, a servi de *couvercle pour un sarcophage*[2], semble s'opposer à une pareille interprétation. Au contraire, le *sommeil de Thétis*, ce sommeil qui livra une déesse aux mains d'un mortel, était un type des plus convenables pour les monumens funéraires; et nous l'avons vu, en effet, employé sur plusieurs monumens de cette espèce. Je rapporte avec confiance, au même sujet et à la même intention, une belle statue de *nymphe endormie*, provenant de la villa Borghèse, et publiée parmi les monumens du *Musée des Antiques*[3]. Cette figure, l'une des plus intègres et des plus estimables qui nous restent de l'art antique, malgré le peu de célébrité dont elle a joui jusqu'ici, représente une femme vêtue d'une tunique longue, sans manches ni ceinture; sa tête, dont les cheveux ne sont retenus par aucun lien, est soutenue sur sa main droite; son bras gauche, étendu mollement, pose sur son genou; mais cette main, qui tenait probablement un *serpent*, comme on le voit à notre bronze de Florence, manque, et, avec elle, l'attribut caractéristique de cette figure, faute duquel je ne crois cependant pas me tromper en la désignant comme une *Thétis*.

§ VII.

Si cette explication, à laquelle je me trouve conduit par l'autorité de tant de témoignages antiques, par la confrontation de tant de monumens divers, enfin par la célébrité du mythe original auquel elle se rapporte, est en effet aussi fondée qu'il m'est permis de le croire, elle peut servir à motiver une interprétation nouvelle de l'un des plus beaux monumens qui nous soient restés de l'art des anciens: je veux parler de la fameuse *Cléopâtre* du Vatican, au sujet de laquelle cette dénomination de *Cléopâtre*, maintenue par un usage abusif et par une tradition invétérée, est depuis long-temps bannie de la langue de l'antiquité, sans que le nom d'*Ariane*, donné à cette figure par Visconti[4], ait pu prévaloir encore dans le langage ordinaire, ou même obtenir un assentiment unanime. En effet, bien que la plupart des antiquaires aient admis l'ingénieuse conjecture de l'auteur du Musée Pie-Clémentin[5], quelques autres[6] ont continué de désigner la figure en question par la dénomination générale de *nymphe endormie*, employée, faute de mieux, par Winckelmann[7]; ce qui prouve que les raisons produites par Visconti n'ont pas encore opéré une conviction complète. Il ne saurait donc paraître superflu de soumettre cette opinion à un nouvel examen, sur-tout si, en démontrant la faiblesse des principaux motifs qui servent de base à l'attribution dont

(1) Visconti, *Mus. P. Clement.* III, XLIII.

(2) Voici les propres paroles de Visconti, *endroit cité*, p. 209: « Le défaut d'urne rend, à ce qu'il me paraît, assez vraisem-« blable que le sujet de notre statue est plutôt le portrait d'une « femme défunte, sculpté sur le couvercle de son tombeau, et « sous les formes d'une nymphe bachique. »

(3) *Mus. des Antiq.* III, XIV, 18, *Statues.*

(4) Visconti, *Mus. P. Clement.* II, XLIV.

(5) Petit Radel, *Monum. antiq. du Mus. Napoléon*, II, VIII, 21-24; Bouillon, *Musée des Antiques*, II, X, Millin, *Monum. inéd.* I, 301; Boettiger, *Mus. archæolog.* I, 2, et *Amalthea*, I, 111; Creuzer, *Symbolick and Mythologie*, IV, 116; H. Meyer, *Geschichte der bildend. Kunste*, I, 222, Lange, dans les *Tables* jointes à sa traduction allemande du Traité de Lanzi *sur la sculpture des anciens;* Ch. D. Beck, *Grundriss der Archaeologie*, 222; et sans doute d'autres encore, qu'il est superflu de nommer.

(6) Quatremère de Quincy, *Lettres à Canova sur les sculptures d'Elgin*, p. 122.

(7) Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, VI, 2, § 17, et XI, 2, § 7, *Werke*, III, 56, et VI, 222, où le dernier commentateur allemand de Winckelmann admet, note 1085, p. 297, l'opinion de Visconti.

il s'agit, il est possible de proposer une interprétation qui semble plus conforme aux idées et aux monumens antiques.

Les deux seuls argumens allégués par Visconti à l'appui de son explication, d'ailleurs très-ingénieuse, de la statue du Vatican, sont, d'une part, l'observation que l'objet long-temps pris pour un *serpent* n'est autre chose qu'un *bracelet*[1]; en second lieu, la ressemblance, effectivement frappante, entre l'attitude de cette figure et celle d'*Ariane endormie*, sur un bas-relief représentant la rencontre de cette princesse et de Bacchus dans l'île de Naxos. Or, ces deux motifs ne me semblent pas aussi fondés, ni sur-tout aussi décisifs, qu'ils paraissent spécieux au premier coup-d'œil. D'abord, en ce qui concerne le bracelet nommé ὄφις, *serpent*, à cause de sa forme imitée de celle d'un *serpent*[2], si l'on accorde que cet ornement se voit ainsi figuré sur plusieurs statues antiques citées par Visconti[3], et sur un bien plus grand nombre de vases grecs dont il ne parle pas[4], il n'est pas moins probable que cette forme n'est point due à un pur caprice, mais qu'elle est dérivée de quelque symbole réel, primitivement employé avec une signification déterminée, et, suivant toute apparence, qu'elle est empruntée des *serpens* dont les bacchantes se ceignaient les bras[5]. On peut donc présumer que le bracelet en forme de serpent, ou, ce qui revient au même, le serpent figuré comme un bracelet, fut dans le principe un ornement propre aux nymphes bachiques; et si l'on admet cette conjecture, on ne sera plus étonné de voir un ornement de ce genre si souvent reproduit dans les représentations de personnages dionysiaques, telles que les vases grecs nous en offrent en foule. A ce titre, cet ornement eût pu sans doute convenir à Ariane, non pas, à la vérité, avant son union avec Bacchus, mais bien en qualité d'épouse de ce dieu; et c'est probablement la raison qui a empêché Visconti de faire valoir, à l'appui de son opinion, l'origine et l'emploi dionysiaques du bracelet en forme de serpent.

Quoi qu'il en soit, ce bracelet ne fut pas exclusivement propre aux nymphes bachiques; il servit aussi à la parure de la plupart des déesses, telles que *Vénus* et *la Pudeur*, dont Visconti cite des statues avec un ornement pareil[6], *Minerve*, *Proserpine*, et d'autres encore, à qui nous le voyons sur un grand nombre de vases grecs[7]. Parmi ces déesses, il n'en est sans doute point pour qui cet ornement eût été plus convenable, que *Thétis*, puisque, outre le motif vulgaire d'un objet de parure, il fournissait à l'artiste un moyen sûr de caractériser son personnage, moyen puisé dans des traditions célèbres et consacré par des monumens populaires. En tout état de cause, il y aurait donc plus de probabilité à voir la *fille de Nérée*, pour qui le bracelet en forme de serpent devenait un symbole tout-à-fait caractéristique,

(1) Cette observation, quels qu'en soient le mérite et la justesse, n'appartient pas en premier lieu à Visconti; elle avait été faite avant lui par Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, *Werke*, VI, 222, et reproduite par Ramdohr, *Ueber Malerei*, etc. I, 185.

(2) Pollux, *Onomast.* v, 16, 99; Hesych. *v.* ὄφεις, Philostrat. *Epist.* XL, II, 931, voy. Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, *Werke*, V, 56-57.

(3) *Deux* statues de *Vénus* et *une* de *la Pudeur*, dans le *Mus. P. Clement.* I, X, XI, XIV: mais il convient d'observer que ces statues, d'époque romaine, sont d'une faible autorité, relativement à l'emploi d'un ornement grec.

(4) Voy. entre autres, Millin, *Vases peints*, II, LXVII, LXVIII, 109, 112; Millingen, *Vases grecs*, XLI.

(5) Voy. les témoignages et les monumens allégués plus haut, p. 21-22. Winckelmann a plusieurs fois exprimé la même idée sur cette origine dionysiaque du bracelet, *Geschichte der Kunst*, *Werke*, V, 57, et *Monum. ined.* II, 213.

(6) Voy. la note précédente 3.

(7) Voy. la note précédente 4. Le *serpent*, comme symbole à-peu-près universel de divinité, est un fait archéologique des mieux constatés. S. Justin, martyr, le dit en propres termes, *Apologet.* II, 55, ed. Sylburg. : Παρὰ παντὶ τῶν νομιζομένων παρ' ὑμῖν θεῶν, ὄφις σύμβολον μέγα καὶ μυστήριον ἀναγράφεται. Mais Lessing tire de ce témoignage une conséquence trop rigoureuse, et surtout trop étendue, en affirmant qu'*il n'y eut presque pas de belles représentations sculptées ou peintes de Bacchus, d'Apollon, de Mercure, d'Hercule, sans un* serpent, *Laocoon*, § II, *Saemmtliche Schriften*, IX, 28.

en même temps qu'un ornement usuel, que la *princesse de Crète*, pour qui un pareil bijou, assez déplacé d'ailleurs dans la situation d'abandon où elle se trouve, est sans motif, comme sans autorité, et n'aurait pu être employé comme symbole dionysiaque que par une anticipation, et conséquemment par un anachronisme, assez difficiles à justifier. J'ajoute, à l'appui de cette observation, que, sur aucun des nombreux bas-reliefs qui représentent Ariane abandonnée à Naxos[1], pas même sur celui où Visconti croit trouver le type de la statue du Vatican, cette princesse n'est représentée avec l'ornement en question; on ne le lui voit point non plus sur les peintures antiques relatives au même sujet[2]: d'où je crois être autorisé à conclure que le bracelet, soit qu'il figure ici comme simple objet de parure ou comme attribut dionysiaque, soit qu'il représente un serpent réel employé sous la forme d'ornement et dans une intention symbolique, ne peut s'appliquer qu'arbitrairement à *Ariane* abandonnée, tandis qu'au contraire il convient parfaitement, sous ce double rapport, à *Thétis*, représentée dans l'état de sommeil qui la livre aux entreprises de Pélée[3].

Le second motif, tiré de la ressemblance entre la statue qui nous occupe et la figure d'*Ariane endormie* sur un bas-relief, n'a peut-être pas au fond plus de solidité. L'attitude que l'on voit sur ce bas-relief, et qui se trouve répétée, à de légères différences près, sur un grand nombre de sarcophages représentant le même sujet[4], se trouve aussi plus considérablement modifiée sur d'autres monumens semblables[5]: d'où il suit que l'attitude en question n'était pas tellement propre à *Ariane*, qu'elle dût servir à la désigner, exclusivement à toute autre figure de femme endormie; ou plutôt, il en résulte que c'était là un des types les plus communément employés, comme étant un des plus naturels en soi et des plus favorables à l'art, pour représenter, *dans l'état de sommeil*, les personnes, soit *Ariane*, soit *Thétis*, soit toute autre dont le sommeil avait donné lieu à quelque aventure célèbre. Nous verrons bientôt que, sur deux bas-reliefs du palais Mattei[6], et sur un troisième du palais Rondanini, où Winckelmann[7], approuvé par tous les antiquaires[8], a cru reconnaître Thétis surprise dans son sommeil par Pélée, la fille de Nérée a précisément la même attitude que l'Ariane du bas-relief publié par Visconti. Je pourrais donc, à mon tour, alléguer en faveur de mon opinion le témoignage de ces bas-reliefs, et reconnaître, à l'aide de la similitude qu'ils présentent, *Thétis*, tout aussi bien qu'*Ariane*, dans la statue qui offre

(1) Ces bas-reliefs sont en si grand nombre et si connus, qu'il serait impossible et d'ailleurs superflu de les citer tous. Zoëga en a indiqué plusieurs, *Bassirilievi*, II, 206, not. 15, et publié quelques-uns, *ibid.* tav. LXXII et LXXVII. Le plus beau des sarcophages représentant ce sujet, est peut-être celui du *Musée Pie-Clémentin*, V, VIII.

(2) *Pitture d' Ercolan.* II, XIV. Une peinture récemment découverte à Pompéi, et encore inédite, offre le même sujet. Ariane, *demi-nue*, est représentée au moment où, à peine éveillée de son fatal sommeil, elle voit avec effroi s'éloigner le vaisseau de Thésée. Le désordre de sa chevelure et de son vêtement convient bien à l'abandon où elle se trouve, tandis que rien de pareil ne se remarque à la *nymphe endormie* du Vatican.

(3) Une observation qui n'est peut-être pas aussi frivole qu'elle peut le paraître, et qui n'a été faite par personne, c'est que le bracelet en forme de serpent, si commun sur les vases grecs, se voit toujours *autour du poignet*, et jamais *au haut du bras*. A l'appui de cette observation, je remarque encore que la première espèce de bracelet, nommée ἐπικάρπιον ou περικάρπιον, est celle à laquelle on donne précisément pour synonyme le mot ὄφις, tandis que la seconde, placée *summo bracchio sinistro*, s'appelait *spinther*, suivant Festus, *hâc voce*. Il semblerait résulter de cette double observation, que, dans le plus grand nombre de cas, le bracelet placé au haut du bras différait par la forme, comme par le nom, de celui qui se mettait au poignet : induction qui ne serait pas sans quelque importance, si, comme il est encore permis d'en douter, le bracelet de la prétendue Cléopâtre est un véritable bracelet plutôt qu'un serpent réel; or, j'avoue qu'après avoir bien examiné la chose, la première supposition, toute admise qu'elle est généralement, ne me semble pas encore démontrée.

(4) Voy. entre autres exemples, celui du *Mus. P. Clement.* V, VII.

(5) Zoëga, *Bassirilievi*, II, LXXII, LXXVII; un beau sarcophage, provenant des marbres Farnèses, qui fait actuellement partie du musée des *Studi*, à Naples, offre, sur un des côtés, Ariane endormie, presque nue, dans une position toute différente de la Cléopâtre; ce sarcophage inédit est indiqué par Finati, *Mus. Borbonico*, sous le n° 195.

(6) *Monum. Mattei.* III, XXXII, XXXIII.

(7) Winckelmann, *Monum. ined.* 110

(8) Entre autres par Zoëga, *Bassirilievi*, I, 249.

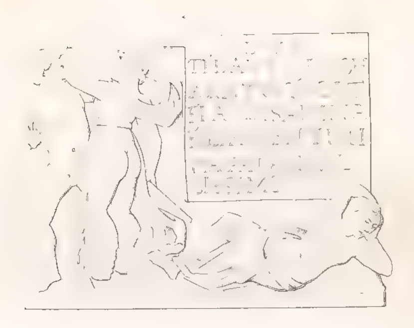
l'attitude dont il s'agit. Mais la seule induction que je veuille tirer, quant à présent, de ce rapprochement, c'est que cette attitude, donnée à Thétis aussi bien qu'à Ariane, et même à un Hermaphrodite endormi[1], était un de ces *types* consacrés sans doute par quelque bel ouvrage de l'art, ou recommandés par le double mérite d'une invention heureuse et d'une disposition pittoresque, qui avaient été adoptés pour représenter *toute personne endormie*, et qui devaient recevoir ensuite, par l'addition de quelque symbole particulier, ou par le sujet même dont ils faisaient partie, une détermination plus précise.

Je puis encore produire, à l'appui de ces considérations, un monument curieux et inédit du Musée Pie-Clémentin[2]. C'est un bas-relief de deux figures, qui ne paraît pas, d'après sa dimension, avoir pu servir de sarcophage, et qui, dans tous les cas, ne semble pas avoir fait partie non plus d'une composition plus étendue. On y voit une *nymphe endormie*, vêtue de la tunique sans manches, et d'un péplus qu'elle tient de la main droite relevé par-dessus sa tête, laquelle repose sur son autre main; ce personnage, quel qu'il soit, offre, avec la statue dite de *Cléopâtre*, une conformité d'attitude, d'intention et d'ajustement, qu'il est impossible de méconnaître. Le second personnage est un *satyre capripède*, dans une attitude fréquemment donnée à ces sortes de figures sur les bas-reliefs dionysiaques, et annonçant, par le mouvement de toute sa personne, son intention de troubler le repos de la nymphe, ou d'abuser de son sommeil. Un groupe semblable se rencontre fréquemment dans les compositions qui représentent le sujet d'Ariane et de Bacchus; mais une particularité neuve et remarquable, qui ne s'est encore produite, à ma connaissance, que sur le bas-relief dont je m'occupe, c'est le *serpent* qui se dresse entre la nymphe et le satyre, évidemment afin de protéger le sommeil de l'une contre l'agression de l'autre. Or, l'addition d'un pareil symbole ne saurait convenir au sujet de Bacchus et d'Ariane; il ne paraît pas non plus que ce symbole, avec une intention si clairement indiquée, puisse s'appliquer à une simple nymphe bachique, ou toute autre[3], que rien ne caractérise ici d'une manière quelconque, tandis qu'il a, relativement au personnage de Thétis, une signification authentique et indubitable. Ce serait donc encore la fille de Nérée, dans l'état de sommeil

(1) Plusieurs pierres gravées qui représentent uniformément un *Hermaphrodite* endormi, dans une attitude pareille à celle de la *Cléopâtre*, entre des personnages qui varient, du reste, par le nombre et par l'action, attestent toutes le mérite et la célébrité de l'original d'après lequel était copiée la principale figure. J'indiquerai particulièrement la belle pierre décrite par Visconti, *Mus. Worsley*. IV, I, laquelle avait appartenu aux ducs de Mantoue; un beau *Nicolo* publié par Guattani, *Monum. ined.* II, LXIX, settembr. tav. I; deux autres pierres, l'une de la *Galerie de Florence*, VI, 3, Wicar; l'autre du recueil de Venuti, *Antiq. roman.* tab. LII, p. 37; sans parler de plusieurs pierres semblables qui existent au cabinet du Roi, et qui offrent le même sujet, avec des variantes plus ou moins légères.

(2) Ce bas-relief est placé dans la *loge découverte* [*loggia scoperta*] qui faisait partie du bâtiment d'Innocent VIII; il est encastré dans le mur qui fait face à la porte d'entrée, sous le n° 1016. Il n'en est fait aucune mention, ni dans le grand ouvrage du *Musée Pie-Clémentin*, ni dans l'*Indicazione antiquaria* du même musée, publiée à Rome, en 1792, sous le nom de *Massi*, et qui passe pour être l'œuvre de Visconti lui-même, bien que tous les monumens exposés ou encastrés dans la *loge* en question soient décrits ou indiqués dans ce livret, p. 68-74; ce qui donne lieu de penser que ce bas-relief y a été placé plus tard. Je n'ai pu, du reste, me procurer aucune notion certaine sur sa provenance, non plus que sur l'époque de sa découverte; et je n'ai rien trouvé qui y ait rapport, ni dans le livre intitulé *Elenco degli oggetti esistenti nel Museo Vaticano*, Roma, 1821, ni dans le *Supplemento* du même livre, Rome, même année. J'ai donc tout lieu de croire que ce monument n'a été encore ni publié, ni décrit, ni expliqué par personne. Voy. notre pl. X A, n. 1.

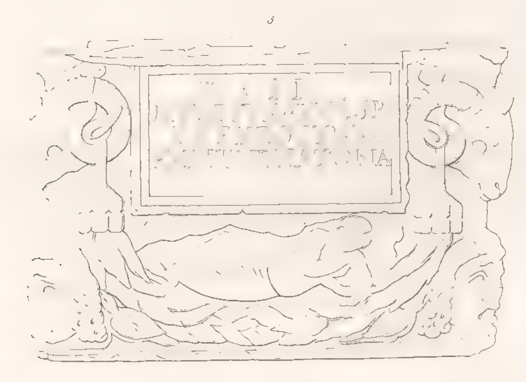
(3) Ainsi, dans les nombreuses peintures antiques qui représentent un sujet à-peu près pareil, c'est à savoir, *un satyre capripède découvrant une nymphe endormie*, *Pittur d'Ercolan.* V, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, la nymphe est toujours caractérisée comme nymphe bachique, par la *couronne de pampre* qu'elle porte, ou par le *tympanum* qu'on voit à ses côtés. On ne saurait admettre non plus qu'il s'agisse ici d'une de ces surprises célébrées par les poëtes, telles que celles de *Pan et Iole*, Ovid. *Fast.* II, 331, ou du même *Pan et Pholoe*, Stat. *Sylv.* II, 3, 8, ou de *Bacchus et Nicée*, Nonn. *Dyonis.* XVI, 251. S'il est impossible de méconnaître ici la physionomie, le geste et l'intention d'un *satyre*, en revanche rien n'indique, dans la femme endormie, une *nymphe*, de quelque ordre que ce soit; et le *serpent* qui la protége est un symbole si bien approprié à Thétis, qu'on peut voir, dans le bas-relief qui nous occupe, une allusion à ce mythe célèbre, plus vraisemblablement, à ce qu'il me paraît, qu'aucun autre sujet.



1



3



qui l'expose à toute sorte d'entreprises, et sous la protection du serpent qui l'en préserve, que je serais disposé à voir dans ce bas-relief, monument très-curieux, du reste, quelle que soit l'explication qu'on adopte à son sujet, et qui offre, dans tous les cas, avec la célèbre statue du Vatican, une analogie très-remarquable.

D'après les motifs et les monumens exposés jusqu'ici, il me semble que l'on serait fondé à reconnaître dans la prétendue *Cléopâtre*, *Thétis* endormie sur les rochers du Pélion, avec le manteau qui couvre sa tête, sorte d'ajustement convenable pour une déesse, et avec le bracelet en forme de serpent, symbole des transformations de la Néréide, plutôt qu'*Ariane*, à qui le voile ne se voit dans aucune des compositions qui la représentent, et pour qui le bracelet, ornement passablement déplacé en pareille occasion, est d'ailleurs un objet tout-à-fait insignifiant. J'ajoute que, d'après le style même de cette figure, d'après l'ampleur de ses formes, d'après le caractère de sa physionomie, qui semble convenir davantage à une *matrone*, il y aurait, toutes preuves égales de part et d'autre, plus de probabilité à voir ici Thétis, déesse dont l'hymen avait été recherché par le maître des dieux, que la princesse de Crète, toujours représentée sous les formes délicates et avec la physionomie de la première jeunesse. Ce serait ici le lieu de rappeler, à l'appui de ces observations, le beau bas-relief du musée Chiaramonti[1], où l'on a reconnu, avec toute probabilité, *Junon essayant de disposer Thétis à l'hymen de Pélée*, d'après ce motif effectivement très-grave, que la figure de *Thétis* s'y montre assise sur les rochers du Pélion, dans un vêtement semblable à celui de la *Cléopâtre*, c'est-à-dire, avec cet *ample péplus* qui l'enveloppe et qu'elle relève au-dessus de sa tête : trait essentiel de costume, qui a déjà été indiqué comme puisé aux sources les plus authentiques, et qui, fondé sur la tradition homérique[2], ne pouvait pas avoir été négligé dans les représentations de la belle époque de l'art. Le désordre qu'on a cru trouver dans ce vêtement, comme provenant de *l'agitation d'une personne qui s'est retournée plusieurs fois sur son lit*[3], l'anxiété d'un sommeil pénible qu'on a cru voir aussi dans cette figure, tiennent évidemment à l'opinion qu'on s'était formée du sujet qu'elle représente; et c'est parce qu'on y avait reconnu d'avance *Ariane*, qu'on y a trouvé depuis tout ce désordre. Quant à l'observation mieux fondée, de la draperie à franges sur laquelle est couchée la figure en question, et qui lui sert de couverture, l'emploi de cette draperie me semble tout aussi bien justifié, si ce n'est mieux encore, dans l'hypothèse du sommeil de Thétis, que dans celle du sommeil d'Ariane; et peut-être même cet accessoire paraîtra-t-il plus propre à la fille de Nérée, qui trouvait, dans sa grotte du Pélion, son *lieu de repos habituel, consueta cubilia*[4], qu'il n'est convenable dans la situation d'abandon de la princesse de Crète.

Je ne présente toutefois cette interprétation nouvelle que comme une conjecture, dont le seul avantage est peut-être de rendre un peu mieux raison d'une particularité symbolique, trop légèrement traitée par Visconti. Du reste, je ne me dissimule pas que l'assentiment presque général donné à l'opinion de cet illustre antiquaire, forme en sa faveur un préjugé bien légitime; et j'ajoute que je ne me suis hasardé à proposer une explication différente, que parce qu'elle m'était naturellement suggérée par la marche même de mes recherches et par l'analogie des monumens.

(1) *Mus. Chiaramont.* VIII, 70-77, de l'édit. franç. de Milan, 1822, 8°

(2) Homer. *Iliad.* XVIII, 385. Voy. plus haut, page 9, note 2.

(3) Petit-Radel, *Monumens antiques du Musée Napoléon*, II, 22.

(4) Ovid. *Metamorph.* XI, 259.

§ VIII.

C'est maintenant le lieu d'examiner, pour clore la série des monumens relatifs à Thétis et Pélée, ceux de ces monumens, *d'âge et de travail romains*, où l'on a cru trouver le sujet en question[1]. La célébrité de cette fable avait porté Winckelmann à rechercher, avec un soin particulier, les monumens qui pouvaient s'y rapporter; et si, à cet égard, sa sagacité fut en défaut, ce fut moins la faute de ce grand homme que celle des temps où il écrivait. Alors, en effet, les vases peints qui nous ont conservé de si nombreuses répétitions de ce sujet tel qu'il avait été conçu et traité par les artistes grecs, étaient encore peu connus et généralement mal compris. Winckelmann n'eut même pas la pensée de s'assurer si, parmi les vases du Vatican, qui lui étaient pourtant familiers et dont plusieurs furent publiés par lui[2], il se trouvait quelques représentations vraiment grecques de ce sujet; et celui de tous ces vases qui nous l'a présenté de la manière la plus riche en figures et la mieux caractérisée, échappa à son attention, quoique ce vase fît dès-lors, comme aujourd'hui, partie de la collection du Vatican[3]. Zoëga, son continuateur, n'en tint pas plus de compte[4]; et généralement, dans ses interprétations des bas-reliefs romains, cet antiquaire, d'ailleurs si recommandable, donna trop peu de place à l'étude des vases grecs, qui n'était pas, à vrai dire, aussi avancée de son temps qu'elle l'est devenue depuis. Quoi qu'il en soit, les monumens romains où Winckelmann avait cru voir, avec plus ou moins de fondement, le sujet de Thétis et Pélée, ne sauraient plus maintenant être envisagés abstraction faite des monumens grecs qui présentent ce sujet sous sa forme originale, indubitable, authentique. C'est donc uniquement d'après l'analogie que pourraient offrir ces monumens avec ceux de style grec, qu'il serait permis d'adopter aujourd'hui les explications proposées en premier lieu par Winckelmann, suivies et complétées par Zoëga. Mais lorsque cette analogie manque absolument, lorsque, du reste, aucune des circonstances du sujet en question ne se retrouve sur ces monumens romains, il paraît bien difficile d'admettre désormais de pareilles explications.

Or, le trait caractéristique, essentiel, de la représentation dont il s'agit, c'est à savoir, la lutte de Thétis contre son ravisseur, la résistance qu'elle lui oppose au moyen des métamorphoses les plus effrayantes, ou la fuite par laquelle elle cherche à lui échapper, tantôt *seule* ou en présence de *Nérée* et de ses *sœurs*, tantôt avec l'intervention plus ou moins directe des divinités favorables à cette union, telles que *Vénus*, *Pitho*, *Minerve* et *Neptune*, ce trait, dis-je, commun à toutes les représentations grecques du sujet en question, constitue une composition totalement différente de celles que nous offrent les deux bas-reliefs du palais Mattei et celui du palais Rondanini, expliqués par Winckelmann. Rien ne caractérise non plus, dans le bas-relief Albani, où Zoëga a voulu voir les *Noces de Thétis et de*

(1) Le plus beau de ces monumens est un sarcophage de la villa Albani, publié d'abord par Winckelmann, *Monum. ined.* 111, puis par Zoëga, *Bassirilievi*, I, LII, LIII, et reproduit, avec l'explication de ce dernier, par M. Millin, *Galer. mythol.* CLII, 551. Deux autres bas-reliefs existent parmi les marbres Mattei, *Monum. Matteian.* III, XXXII, XXXIII, et ont été publiés, avec des différences, l'un de ces bas-reliefs, par Montfaucon, *Antiq. expl.* I, 48, Spence, *Polymet.* dialog. VII, IX, et Bellori, *Admiranda*, 22; l'autre, et le plus important, par Winckelmann, *Monum. ined.* 110. Un quatrième, qui faisait partie des marbres Rondanini, et qui est aujourd'hui au musée du Vatican, appartement Borgia, a été publié par M. Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1788, feb. tav. II, et par M. Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Heft II, t. XL, 2.

(2) Winckelmann, *Monum. ined.* 98, 131, 143, 181.

(3) Voy. plus haut, p. 3.

(4) Zoëga, *Bassirilievi*, I, 249-257.

Pélée[1], ni dans la célèbre peinture connue sous le nom de *Noce Aldobrandine*, le mariage de Thétis et Pélée, que Winckelmann s'obstinait à y trouver[2], plutôt que celui de *Cadmus et Harmonie*[3], qui jouit de la même célébrité, et qui fut pareillement honoré de la présence de tous les dieux[4]. Je dirai plus : la manière dont le sujet est traité dans le bas-relief dont il s'agit, aussi bien que dans cette peinture ; l'absence de toute circonstance particulière, de tout symbole caractéristique ; enfin l'emploi de personnages allégoriques, tels que les *Saisons*, qui figurent sur le premier de ces monumens, semblent prouver au contraire qu'on ne doit y chercher rien autre chose que la représentation d'un *mariage grec*, traitée d'une manière générale, et dans le costume héroïque, ou peut-être, s'il s'y trouve en effet quelque allusion à un fait particulier, sous les traits *de Cadmus et d'Harmonie*[5], plutôt que sous ceux *de Pélée et de Thétis*, que rien, encore une fois, n'y désigne d'une manière tant soit peu particulière.

Après cette observation générale, il serait superflu de réfuter en détail les argumens à l'aide desquels Winckelmann, dans son explication des deux bas-reliefs Mattei, a rendu compte de chacun des personnages figurés sur ces deux compositions[6]. En partant de ce principe, que tous les bas-reliefs romains, sans exception, doivent représenter des sujets grecs, principe certainement juste en soi et vérifié par une foule d'explications certaines, cet illustre antiquaire ne pouvait, en effet, trouver une fable qui s'adaptât plus heureusement au groupe principal et aux personnages accessoires, que celle de Thétis et de Pélée. Mais l'application exclusive, inflexible, de toute maxime, est sujette à l'erreur ; et bien que les monumens exécutés pour l'usage des Romains eussent été généralement puisés aux sources grecques, ce n'était certainement pas une raison pour que des *fables romaines*, s'il y en eut, n'eussent pu être représentées sur ces monumens, au moyen de compositions originairement grecques, qui avaient quelque rapport essentiel avec ces fables, ou qui pouvaient être aisément détournées de leur signification primitive. Ici les faits viennent encore à l'appui du raisonnement.

On sait que, dans l'antiquité grecque elle-même, il n'était pas sans exemple que des attitudes consacrées pour tel personnage, dans telle position donnée, eussent été appliquées à tel autre personnage dans une position analogue. Ainsi, pour me borner à un petit nombre de faits de cette espèce, l'une des figures du célèbre groupe de Saint-Ildefonse est visiblement empruntée d'un Apollon Sauroctone[7] ; ainsi la *Vénus Aréa*, de Corinthe, primitivement conçue isolée, se reconnaît à la même attitude, mais avec une intention toute différente, dans les groupes romains de *Vénus et Mars*[8]. Il arriva aussi plus d'une fois que, faute de temps

(1) Zoëga, *ouvrage cité*, I, LII.

(2) Le sentiment de Winckelmann, à cet égard, réprouvé par Zoëga lui-même, *à l'endroit cité*, p. 250, a été solidement réfuté par M. Boettiger, *Aldobrandin. Hochzeit*, p. 29-30.

(3) Ces noces de Cadmus et d'Harmonie, célébrées par les poètes, Pind. *Pyth.* III, 150 sqq. ; Eurip. *Phœniss.* 829 sqq. ; Nonn. *Dionys.* III, 404, V, 91, attestées par des traditions locales, Pausan. IX, 16, 2, et par des monumens de l'art, tels que le trône de l'Apollon d'Amycles, Pausan. III, 18, pouvaient, avec autant de raison que celles de Thétis et de Pélée, être reconnues sur ce bas-relief Albani ; et M. Quatremère de Quincy semble en avoir jugé ainsi, puisqu'il s'est servi de ce bas-relief pour orner la partie du siége où le sujet des noces d'Harmonie devait être figuré, dans la restitution qu'il propose de ce monument, *Jupiter olympien*, pl. VII, p. 209.

(4) Voy. les nombreux témoignages rassemblés à cet égard par Zoëga, *Bassirilievi*, I, 6-19.

(5) Zoëga, à l'endroit cité note précédente, a reproduit un bas-relief sur lequel Winckelmann, *Monum. ined.* 27, avait cru voir l'*Adultère de Vénus et de Mars*, et qu'il explique à son tour par les *Noces de Cadmus et d'Harmonie*, mais je n'oserais assurer que cette seconde explication fût préférable à celle de Winckelmann, laquelle a été suivie par M. Millin, *Galer. mythol.* XXXVIII, 168.

(6) Winckelmann, *Monum. ined.* II, 145-151.

(7) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 62.

(8) Voy. Millingen, *Anc. aned. mon.* part. II, pl. IV, VI, p. 5 8 J'admets de tout point, contre l'opinion de M. Quatremère de Quincy, l'ingénieuse explication de M Millingen, à l'appui de laquelle je produirai moi-même une statue de Vénus, copie

ou de ressources, ou par tout autre motif, on changea les attributions de certaines figures, comme nous l'apprend Pausanias, au sujet d'une statue de Neptune qui avait été transformée en un autre personnage, au moyen d'une inscription ajoutée après coup[1]. Quelquefois même il suffisait de l'addition d'un symbole, pour changer la signification d'une statue ou d'un groupe, comme on en a un exemple dans l'*Hercule avec Télèphe*, qui avait été dans le principe *Hercule avec Ajax*[2]. Ces transpositions d'attitudes, ces substitutions d'un signe à un autre, devinrent sur-tout fréquentes dans la période romaine de l'art, où, à défaut d'invention, on ne fit guère le plus souvent que répéter les idées, les types fournis par les Grecs, mais de manière à faire servir à une intention, à un motif, ce qui avait été créé dans un autre motif, dans une intention différente. La plupart des statues héroïques des empereurs, des princes de la famille impériale, de leurs femmes ou de leurs favoris, reproduisirent ainsi des types consacrés pour les divinités ou pour les héros de la Grèce: c'est un fait si notoire, qu'il n'a pas besoin d'être prouvé. Mais on alla plus loin: on se servit de groupes, de compositions entières, qui, dans le principe, avaient représenté tel sujet; on s'en servit, dis-je, pour représenter un autre sujet, et cela, soit en y ajoutant une inscription, soit en l'employant dans quelque sujet analogue. Ainsi le bas-relief grec qui nous montre *Eurydice* entre *Orphée* et *Mercure*[3], offrit, par une simple substitution de noms, *Antiope* entre *Amphion* et *Zethus*[4]; ainsi, un groupe d'*Oreste en démence soutenu par Pylade* fut transporté à la *fable des Niobides*[5]; et un autre groupe, relatif pareillement à *Oreste et Pylade*, sur le beau bas-relief Grimani[6], à Venise, s'appliqua, sur un bas-relief Mattei[7], à *Achille et Antiloque*, sans qu'il soit possible de décider, dans aucun des cas que je viens de citer, quelle est la composition originale de laquelle dérivent ces répétitions diverses d'un même type.

Les Romains ne firent donc que suivre un usage pratiqué dans la Grèce et pour des sujets grecs, en appliquant aux fables de leur propre histoire des compositions primitivement affectées à des mythes helléniques. Or, de ces fables proprement romaines, celle qui réunissait au plus haut degré l'intérêt national et l'intérêt de l'art, était certainement la fable populaire de la surprise faite à Rhéa-Sylvia par le dieu Mars, principe de la grandeur romaine; et en la représentant, comme nous savons, par le témoignage de Juvénal[8], qu'il était d'usage de le faire, sur les enseignes militaires, sur les armes mêmes des soldats, c'est-à-dire, sur tous les objets et de toutes les manières les plus propres à tenir incessamment les esprits occupés d'une image si favorable au patriotisme, il était naturel qu'ils se servissent d'un type déjà employé à rendre un sujet analogue, soit celui de la surprise faite

antique de la Vénus de Milo, demeurée jusqu'ici inédite à la villa Albani.

(1) Pausan. I, 2, 4. Nous possédons un exemple analogue à celui-là, dans la statue de *Bacchus Barbu*, converti en *Sardanapale* par l'addition du mot CAPΔANAΠAΛΛOC. Voy. Visconti, *Mus. P. Clement.* II, XLI, qui cite, à cette occasion, quelques autres faits du même genre.

(2) Visconti, *M. P. Clement.* II, IX, p. 68, éd. franç. de Milan.

(3) Finati, *Mus. Borbonic.* n. 206.

(4) Winckelmann, *Monum. ined.* 85; Zoëga, *Bassirilievi*, I, XLII; Visconti, *Mus. P. Clem.* II, XLI, p. 297, éd. franç.

(5) Visconti a remarqué lui-même l'identité du groupe en question, employé dans la *fable des Niobides*, sur un sarcophage du *Musée Pie-Clémentin*, IV, XVII, A, p. 149-150, éd. franç. de Milan, et dans celle des *Fureurs d'Oreste*, sur un sarcophage du palais Accoramboni publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 149. Il cite encore quelques exemples semblables, entre autres celui des bas-reliefs qui représentent la fable de *Vénus et Adonis*, et la fable d'*Hippolyte et Phèdre*, par des compositions presque entièrement identiques. Mais cette dernière observation est sujette à des difficultés de plus d'un genre, lesquelles seront ailleurs l'objet d'un examen approfondi.

(6) Millin, *Orestéide*, pl. III. Ce rapprochement si curieux et si frappant n'a cependant pas été fait par M. Millin.

(7) *Mon. Mattei.* III, XXXIV; Winckelmann, *Mon. ined.* 130. Le même groupe se retrouve sur le célèbre camée Cherofini, Winckelmann, *Mon. ined.* 129; Dolce, *Description du cabinet de Ch. Dehn*, pl. R, n. 53; Schorn, *Homer nach Antik.* IX, IV, 19-23.

(8) Juvénal, *Satyr.* XI, 106.

à Thétis par Pélée, sujet également populaire et consacré par un si grand nombre de monumens; soit celui d'Ariane et de Bacchus, qui n'y avait pas un moindre rapport, et qui n'était sans doute pas moins familier aux Romains. Ce serait donc la fable de *Mars et Rhéa-Sylvia* que je serais disposé à voir sur les deux bas-reliefs Mattei, et sur le bas-relief Rondanini, en admettant que quelque composition grecque représentant Thétis surprise dans son sommeil par Pélée aurait fourni le motif principal de ces bas-reliefs, chargés d'ailleurs, comme il est facile de s'en convaincre, de personnages accessoires, probablement étrangers à la composition originale. Voici, du reste, comment j'expliquerais les bas-reliefs en question, sans m'arrêter aux explications produites avant Winckelmann[1], non plus qu'à celle de Winckelmann lui-même.

La jeune prêtresse de Vesta est endormie dans l'attitude que l'on voit à Ariane sur la plupart des bas-reliefs qui représentent sa rencontre avec Bacchus. Le péplus qui l'enveloppe et qui est ramené par-dessus sa tête, laisse cependant à découvert la partie supérieure du corps, de la même manière qu'Ariane est souvent figurée sur les bas-reliefs en question. Un petit génie ailé, debout près d'elle, dans l'attitude consacrée pour le génie du *sommeil*[2], semble protéger le repos de la vestale, au-dessus de laquelle *Morphée*, figuré pareillement comme on le voit sur la plupart des monumens antiques[3], verse, d'une *corne* qu'il tient de la main droite, la liqueur soporifique. *Mars*, la tête couverte d'un *casque*, portant la *haste* et le *bouclier*, s'approche, guidé par deux Amours, de la vierge endormie; à ses pieds est le *lion*, animal symbolique du dieu de la guerre. Des personnages allégoriques, la *Terre*, l'*Océan* et le *Tibre*, complètent, à droite et à gauche du groupe principal, l'ordonnance des figures placées sur le plan inférieur de la composition. Il n'y a pas de difficulté à reconnaître, dans les figures placées au plan supérieur, celles des divinités tutélaires de Rome, témoins sacrés de l'acte mystérieux auquel Rome va devoir sa naissance, savoir, *Junon Pronuba*, avec *Hébé* debout devant elle, *Minerve*, appuyée sur son *olivier*, *Vulcain* et *l'aînée des Grâces*, sa compagne[4], *Bacchus*, dans l'attitude molle et voluptueuse qui le caractérise, *Apollon* et *Diane*, *Mercure* enfin. Restent deux figures, dont la présence ne peut avoir rapport qu'au sujet de Mars et de Rhéa-Sylvia, bien que Winckelmann, trompé par quelques apparences[5], ait cru voir dans ces deux figures *Amphitrite* et *Proserpine*. La *palme* que tient la première, son attitude, et le geste qu'elle fait de la main gauche, caractérisent clairement la *Victoire*. Quant à la seconde figure, qui fait un geste semblable de la même main, en tenant élevé, de l'autre main, un cercle zodiacal sur lequel sont tracées les deux constellations de la *balance* et du *scorpion*, c'est ici sur-tout que la méprise de Winckelmann est le plus sensible et son explication le plus fautive. La *balance*, où il voit une allusion, soit à la saison de l'année où se fit le mariage de Thétis et de Pélée, soit à l'influence de Vénus, qui est censée y présider, soit à la justice d'Achille, fruit de ce mariage, indique manifestement la

(1) Bellori, *Admiranda*, 22; Spence, *Polymet.* dialog. VIII, p. 78.

(2) Visconti, *Mus. P. Clem.* I, XXVIII.

(3) Notamment sur ceux qui représentent la fable d'Endymion, et dont les principaux sont ceux du *Musée capitolin*, IV, XXIV et XXIX; voy. Zoëga, *Bassirilievi*, t. II, p. 206, n. 14.

(4) Winckelmann voit dans cette figure, *Leucothea*, nourrice de Bacchus. Mais la place qu'elle occupe immédiatement derrière Vulcain, son attitude, son costume, conviennent mieux à celle des Grâces qui fut l'épouse de ce dieu.

(5) Les deux prétendues pinces d'écrevisse que Winckelmann avait cru voir sortir de la tête de la figure qu'il prend, par cette raison, pour *Amphitrite*, n'existent point sur le monument original. Tout se réunit, d'ailleurs, dans cette figure, la place qu'elle occupe, son attitude, son ajustement, et la palme qu'elle tient en main, pour nous faire reconnaître en elle la *Victoire*. Quant à la figure que Winckelmann prend pour *Proserpine*, uniquement à cause de son diadème, cette opinion peut sembler également bien peu fondée d'après cette seule considération.

naissance de Rome, fondée sous cette constellation, suivant Manilius[1]; et le *scorpion*, signe consacré à Mars[2], et représenté à ce titre sur les enseignes militaires des Romains[3], justifie et complète cette indication. En conséquence, la figure qui porte ce cercle, et qui a le voile et le diadème, ne peut être que la *Parque* qui préside aux destinées de Rome et qui assiste à son enfantement; et le geste de la *Victoire* s'accorde parfaitement avec la présence de cette figure, aussi bien qu'avec l'instrument qu'elle porte. C'est donc la fable de Mars et de Rhéa-Sylvia, sujet populaire et cher aux Romains, que je vois représentée sur ce bas-relief et sur d'autres pareils, tous d'époque ou de travail romain, dont le motif principal a pu être emprunté d'une composition relative, soit à la fable de Thétis et de Pélée, soit à celle d'Ariane et de Bacchus, avec l'addition des personnages et des accessoires que comportait cette nouvelle application[4].

S'il pouvait rester quelques doutes sur la certitude de l'explication que je propose, ces doutes seraient dissipés par la confrontation de monumens que Winckelmann ne semble pas avoir connus, ou qu'il n'a pu citer, et sur lesquels le même groupe de Mars et de Rhéa-Sylvia est figuré absolument de la même manière : tel est, en premier lieu, un bas-relief de sarcophage faisant encore aujourd'hui partie des marbres Mattei[5], et représentant, en cinq compartimens, des sujets relatifs à Mars, savoir : dans le premier, deux génies de Mars qui portent son *casque*, attribut essentiel de ce dieu; dans le troisième, un de ces groupes de Mars et Vénus, dont on possède plusieurs répétitions antiques, tant de ronde bosse que de bas-relief[6]; dans le quatrième, Mars, armé, descendant, guidé par un Amour, vers Rhéa-Sylvia, endormie dans l'attitude et dans le costume de la prétendue *Cléopâtre;* et dans le cinquième, un groupe d'un berger et d'une nymphe appuyée sur une urne, qui ne peuvent être que le berger Faustulus et une nymphe de fontaine[7]. Le célèbre autel Casali[8],

(1) Manilius, *Astronom.* IV, 103, ed. Scalig. L'astrologue Tarrutius avait dressé le *thème natal* de Rome, à la requête de Varron, Plutarch. *Romul.* XII; conf. Boxhorn. *Quæst. roman.* 33.

(2) Le *scorpion* était, chez les anciens, le signe attribué à Mars, ou sa demeure, dans le langage astrologique, Firmicus, lib. V, c. 6; voy. Visconti, *Monum. gabin.* p. 172. C'est par cette raison qu'on voit *Mars* représenté entre une *étoile* et un *scorpion*, sur une des pierres astrologiques du recueil de Passeri, *Gemm. Astrif.* tab. CI, p. 138-139. C'est au même titre que le *scorpion* est figuré sur les boucliers des héros grecs les plus célèbres, tels qu'*Achille*, comme sur notre vase, pl. XVIII, 1; et *Diomède*, sur un vase publié en dernier lieu par M. Inghirami, *Galler. omeric.* tav. LXIX : ce qui prouve l'antiquité de ces croyances populaires en rapport avec les doctrines astrologiques.

(3) C'est à ce titre que le *scorpion* figure sur les enseignes romaines, comme on en a plusieurs exemples, entre autres dans la célèbre pierre sépulcrale d'Atimetus, Zoëga, *Bassirilievi*, I, XVI, et sur quelques autres monumens cités par Winckelmann, *Monum. ined.* II, 146. Mais le plus remarquable, à tous égards, est le magnifique camée de Vienne, où le *capricorne* se voit figuré au-dessus d'Auguste, à titre de signe généthliaque de ce prince, Sueton. *August.* CXIV; Manilius, *Astronom.* II, 499, comme on le trouve souvent sur la monnaie même d'Auguste, Eckhel, *Doctrin. num.* VI, 109, et le *scorpion* est gravé sur un bouclier qui couronne le trophée dressé aux victoires de Rome, dans la scène inférieure de ce camée. C'est ainsi du moins que je crois pouvoir expliquer ce signe, qui a si fort embarrassé le docte Eckhel, *Pierres gravées de Vienne*, pl. I, p. 13, et dont le dernier interprète de ce beau monument, M. Mongez, *Iconograph. rom.* II, 59-66, n'a pas cru devoir parler. Zoëga, *Bassirilievi*, I, p. 68, voit une allusion particulière à l'*Afrique*, dans la pierre d'Atimetus, mais toutefois sans rejeter l'explication générale de Winckelmann, qui paraît en effet la seule admissible.

(4) M. Behr suppose, *de Cult. Mart. antiquiss.* 11, 8-9, que cette fable romaine de Mars et Rhéa-Sylvia peut être dérivée d'une tradition des Tégéates, qui débitaient, sur la naissance d'Échémus, fils de Mars et d'Ærope, une fable à-peu près semblable, Pausan. VIII, 44; voyez aussi Niebuhr, *Roemisch. Geschichte*, I, 144. Mais de pareilles aventures se reproduisent si fréquemment dans les divers mythes helléniques, qu'il serait bien difficile d'assigner à chacune de ces fables leur véritable original.

(5) *Monum. Mattei.* III, IX; voy. notre planche VII, n. 2.

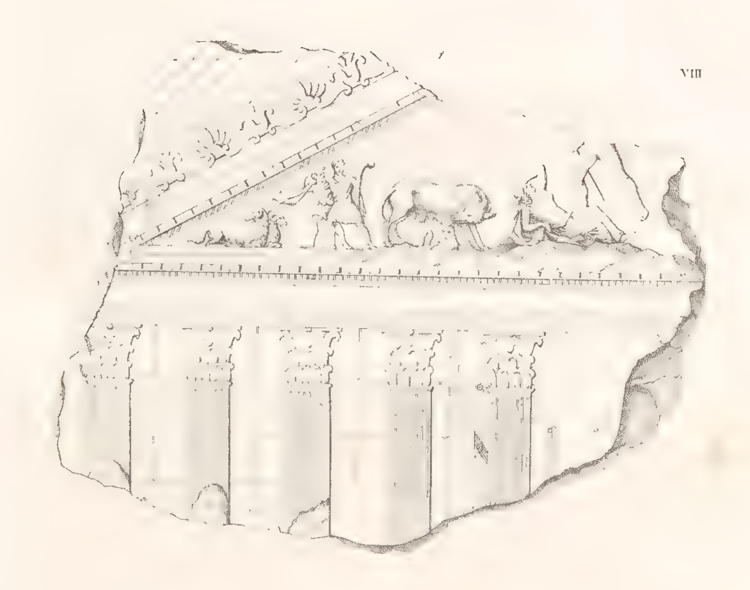
(6) Le groupe en marbre de la *Galer. de Flor.* XXVII, 4, Wicar; celui de la villa Borghèse, *Scult. della villa Pincian.* st. VI, n. 3; et sur-tout celui du *Musée du Capitole*, III, 20; un bas-relief, *Galler. Giustiniani*, II, 103, dont il existe une répétition parmi les marbres du palais Grimani, à Venise; sans parler des pierres gravées, *Galer. de Florence*, II, 3, Wicar; Millin, *Pierres gravées*, I, XXIV.

(7) L'interprète des marbres Mattei voit, III, 18, dans ce groupe, *Anchise et Vénus*, sans trop s'embarrasser apparemment d'accorder avec ce personnage d'Anchise le *pedum*, ou bâton pastoral, qu'il tient en main, non plus que son *costume*, qui n'a rien d'héroïque.

(8) Souvent publié, d'abord par Fabretti, *Columm. Trajan.* p. 82, puis dans le recueil de l'*Admiranda*, 1-3, d'où il a passé dans celui de Montfaucon, *Ant. expl.* II, VI, 106. Ce monument, qui fait depuis long-temps partie du *Musée Pie-Clémentin*, a fourni à l'antiquaire Orlandi le sujet d'une dissertation particulière,

VIII

1



2



Lith. de Engelmann rue du Fᵗ Montmartre Nº 6 à Paris.

qui présente sur l'une de ses faces toute l'histoire de la naissance de Romulus et Rémus, offre aussi une composition à-peu-près semblable, dans laquelle Mars, sous les mêmes traits, s'approche de Rhéa-Sylvia endormie, dans la même attitude, à l'ombre du figuier ruminal, et comme sous la protection du dieu du Tibre, seul témoin de cette scène mystérieuse[1]. Une belle peinture des Thermes de Titus nous montre de même Mars, dans tout son attirail guerrier, descendant du sein des airs vers Rhéa-Sylvia endormie sur les genoux de Morphée[2]; et l'on ne peut douter que cette dernière représentation, que nous trouvons consacrée par l'autorité publique sur un grand bronze d'Antonin[3], et reproduite sur plusieurs pierres gravées[4], n'ait été celle à laquelle Juvénal fait allusion dans un passage célèbre[5], dont la vraie interprétation, donnée pour la première fois par Addison[6], adoptée par Spence[7], et vainement contestée par Lessing[8], a reçu des monumens une démonstration complète.

J'en puis produire à mon tour une preuve nouvelle dans un bas-relief inédit, trouvé, il y a quelques années, près du portique d'Octavie, à Rome[9]. Ce bas-relief représente la moitié de la façade d'un temple décastyle, et, dans la partie du fronton qui subsiste, Rhéa-Sylvia endormie, dans l'attitude et le costume qu'on lui voit sur tous les monumens cités jusqu'ici; Mars descendant vers elle; la louve allaitant les deux jumeaux; enfin, les deux bergers témoins de cet allaitement merveilleux; c'est-à-dire, toutes les circonstances principales de la fable en question, rapprochées dans une même composition, telles à-peu-près qu'on les trouve représentées, en quatre compartimens, sur la face postérieure de l'autel Casali[10]. Il est fâcheux que l'état d'imperfection de ce bas-relief nous ait privés de la connaissance des sujets qui ornaient le reste du fronton, et qui avaient sans doute rapport à la même fable. Mais quoi qu'il en soit, nous devons probablement voir dans ce monument la représentation d'un des plus célèbres édifices de l'ancienne Rome, et, suivant toute apparence, du temple même *de Vénus et de Rome*[11], dont l'ordre et l'ordonnance

où chacun des onze bas-reliefs dont il est décoré, est représenté et expliqué en détail; *Ragionamento sopra un' ara antica posseduta da M. A Casali*, Roma, 1772, 4°.

(1) Orlandi, *dissertat. citée note précédente*, p. 69.

(2) Mirri, *Terme di Tito*, XXXIV; cf. Carletti, *le antiche camere delle Terme di Tito, descritte*, etc. p. 62-63.

(3) Oisel. *Thesaur. numism.* tab. XXXIX, 3; Spence, *Polymet.* pl. VIII, IV. Voy. au sujet de cette médaille, le judicieux Eckhel, qui approuve, *Doctr. num.* VII, 31-32, l'interprétation d'Addison, malgré les raisons contraires, mais insuffisantes, *ob leviores, ut existimo, causas*, données par Lessing.

(4) Venuti, *Antiq. rom.* tab. LVIII, p. 42; Ficoroni, *Gemm. rar.* III, 6. Une pierre semblable est gravée dans le cabinet du comte de Thoms.

(5) Juvenal. *Satyr.* XI, 100-107. De là les fréquentes allusions que les poètes des époques mêmes de décadence font à des armures ornées de pareils sujets, comme, entre autres exemples, dans la description du bouclier de Probus, forgé par Vulcain, ou plutôt par Claudien, *Prob. et Olybr. cons.* 95 sqq.; dans celle du bouclier de Rome, imaginé par Sidoine Apollinaire, *Carm.* II, 21 sqq.; et d'un autre bouclier semblable, que le même poète, *Carm.* II, 395, décrit ainsi:

. . . . Llius orbem
Martigenæ, lupa, Tybris, Amor, Mars, Ilia complent

(6) Addison's *Travels*, p. 182.

(7) Spence, *Polymet.* dialog. VII, p. 77.

(8) Lessing, *Laocoon*, p. 68-74, IX, 121-131. Tous les raisonnemens de Lessing échouent contre les monumens qui sont venus confirmer de plus en plus l'ingénieuse interprétation d'Addison: c'est un des cas, d'ailleurs en bien petit nombre, où le sens juste et profond de Lessing s'est trouvé en défaut. Du reste, les explications, toutes différentes l'une de l'autre, qu'il propose à son tour, ne l'avaient pas satisfait lui-même; car il termine sa longue note par ces paroles: *Dessen ungeachtet: non liquet.* J'ignore ce qu'est devenu le bas-relief Mellini cité par Spence, *Polymet.* p. 79; quant au bas-relief publié par Pacciaudi, *Monum. peloponn.* II, 273, où l'on a cru voir le sujet de *Mars et Rhéa-Sylvia*, Pacciaudi lui-même a rejeté cette explication, et proposé la seule qui soit admissible.

(9) Voy. notre pl. VIII, n. 1. Je ne dois pas dissimuler que ce bas-relief mentionné, en quelques mots, dans une dissertation de M. Carlo Fea, intitulée *Ragionamenti sopra le terme tauriane, il tempio di Venere e Roma*, etc. Roma, 1821, et dessiné d'une manière assez imparfaite, au même endroit, p. 23, a été l'objet d'une lettre de l'antiquaire Ph. A. Visconti au professeur Nibby, insérée dans le *Diario di Roma*, ann. 1819, n. 74.

(10) Orlandi, *dissert. cit.* p. 69, 74, 78, 82.

(11) Voy. le médaillon du IIIe consulat d'Adrien, correspondant à l'année 119 de notre ère, au revers duquel se voit l'élévation d'une des façades de ce temple, dans Buonarrotti, *Medaglion.* tav. I, n. 5, p. 17 sgg. L'opinion que j'énonce est conforme à celle qu'a exprimée l'antiquaire romain Ph. A. Visconti, dans la *Lettre à M. Nibby*, citée plus haut, et qui a été contestée, mais avec peu de fondement, à ce qu'il me semble, par M. Carlo Fea; voy. sa *dissertation citée*, p. 24.

remplissaient les conditions que nous trouvons exprimées ici, puisqu'il était corinthien et décastyle, et dont le fronton ne pouvait être orné de sujets plus convenables à sa double destination, que ceux qui avaient rapport à la naissance divine de Romulus. Ce monument est donc à cet égard un des débris les plus précieux de l'antiquité romaine qui nous soient parvenus ; et il offre encore, sous le rapport architectonique, un genre d'intérêt peut-être plus rare, dont je dois néanmoins, pour ne pas trop m'écarter de l'objet de mes recherches, abandonner l'appréciation à ses juges naturels[1].

§ IX.

Mais de tous les monumens relatifs à la fable de Mars et de Rhéa-Sylvia, le plus curieux peut-être à tous égards, et certainement le plus neuf, est une peinture tout récemment tirée des ruines de Pompéi[2]. Dans les premiers momens de la découverte de cette peinture, on s'accorda à y voir la fable en question[3] ; plus tard, les opinions varièrent, et il ne paraît pas qu'elles soient encore définitivement arrêtées. On proposa *Bacchus et Ariane*, ou même le *Mariage de Zéphyre et de Flore ;* et c'est cette dernière explication qui paraît avoir prévalu parmi les académiciens d'Herculanum[4]. Ailleurs, on a cru voir le

(1) Une des particularités les plus remarquables de ce bas-relief, sous le rapport architectonique, est sans doute la représentation, absolument neuve jusqu'ici, qu'il nous offre d'une couverture en tuiles de métal, telle que nous savions déjà, par les témoignages des anciens, qu'il y en eut à plusieurs temples de Rome, entre autres sur le *Capitole*, Pline, XXXIII, 3, 18. Le *Forum de Trajan* était pareillement couvert d'un toit en bronze, Pausanias, V, 12, 4 ; et l'on sait que la voûte du milieu et les deux plafonds latéraux du portique du *Panthéon* avaient conservé leur revêtement en lames de bronze, jusqu'au temps de Serlio, qui vit encore en place ce magnifique ouvrage, et qui nous en a laissé, lib. III, *delle Antichità*, p. 52 verso, Venezia, 1566, avec un dessin peu satisfaisant, des regrets inutiles, et d'autant plus vifs, que nous savons à quoi ce bronze fut employé sous le pontificat d'Urbain VIII, c'est à savoir, à fabriquer le grand baldaquin et la chaire de Saint Pierre, et le reste à fondre les canons du château Saint-Ange. Pour en revenir aux temples couverts en bronze, dont notre bas-relief nous présente pour la première fois une image fidèle, il est probable qu'un pareil luxe ne fut jamais appliqué qu'à des édifices du premier ordre ; et cette considération vient encore à l'appui de l'opinion que j'ai avancée, sur l'identité entre le temple de Vénus et de Rome, et celui que représente notre bas-relief. Je profiterai de l'occasion qui s'est offerte de parler des toitures des temples antiques, pour consigner ici une observation qui ne me paraît pas sans intérêt. Une belle inscription grecque, trouvée dans les ruines du temple de Jupiter Pan-Hellenius, à Égine, et qui consiste en un catalogue de divers objets, meubles ou ustensiles appartenant à ce temple, Wagner's *Bericht über die Æginetischen Bildwerke, zu S.* 77, contient, à la deuxième ligne, les paroles que voici : ΣΙΔΗΡΤΑ ΕΞΟΓΗΣ|IIII|, que M. Schelling a traduites par celles-ci : *Eiserne (Waffen oder Werkzeuge), so ausser der Erde sind*, 4, sans ajouter, du reste, aucune explication. J'avoue que je ne comprends pas ce que pourraient être *ces armes ou instrumens de fer qui seraient hors de terre*. Le mot ΣΙΔΗΡΤΑ ne semble pas grec, et doit se lire, suivant toute apparence, ΣΙΔΗΡΙΑ, *ferremens ;* ensuite, ce n'est pas ἔξο γῆς, *hors de terre*, qu'il faut lire, comme l'a fait M. Schelling, mais bien ἐξ ὀπῆς, par deux raisons sans réplique : la première, c'est que le mot ἔξο, pour ἔξω, est contraire à l'âge et à l'orthographe du monument, où l'Ω se trouve répété cinq fois, c'est-à-dire, dans *tous* les mots dont il devait faire partie ; la seconde, c'est que le *pi* dont M. Schelling est forcé de faire un *gamma*, est reproduit *sept fois* dans la même inscription, sous la même forme, et dans des mots dont la lecture est indubitable, savoir, ἐξάλειπτρον, περὶ, ὑπὸ, πλάτω, ἀμφιπολείω, χερνιπτρον, πέλεκυς, tandis qu'il ne s'y trouve pas un seul exemple du *gamma*, hors du prétendu mot γῆς, lu par M. Schelling. Quant au mot ὀπῆς, que je lis à mon tour, et qui signifie, en général, comme on le sait, toute espèce d'*ouverture*, il serait ici synonyme d'ὀπαῖον, mot employé par Plutarque, *in Pericl.* XIII, pour désigner l'*ouverture* pratiquée dans le comble du temple d'Éleusis, au-dessus du sanctuaire. Voy. à ce sujet Quatremère de Quincy, *Dissertations sur différens sujets d'antiquité*, p. 361-371. Il offrirait ainsi, dans un des plus célèbres monumens de l'antiquité grecque, tel que le temple de Jupiter à Égine, une nouvelle preuve de l'emploi de ce moyen pour éclairer les temples, par un jour tiré du comble, et il fournirait conséquemment un élément indubitable de la restauration qu'on doit prochainement attendre de cet important édifice. Voici donc comment je traduis le passage en question de l'inscription : *Ferremens provenant de l'ouverture du comble, quatre.*

(2) Voy. planche IX. Cette planche a été exécutée d'après un dessin très-exact de M. A. Russo.

(3) Ce fut l'opinion émise en premier lieu par M. N. d'Apuzzo, architecte des fouilles de Pompéi, dans son *Giornale dei scavi di Pompei*, du 13 novembre 1826. Du reste, l'explication de cette peinture, telle qu'elle est donnée par l'architecte Bonucci, auteur d'une relation récente des fouilles de la même ville, *Pompei descritta*, p. 141, diffère en plusieurs points de celle que je propose. On y voit le *génie du lieu* dans la divinité ailée, et l'on n'y dit rien du personnage de femme assis sur un plan élevé.

(4) La première opinion, qui est celle de M. Guarini, ne paraît pas avoir trouvé beaucoup de faveur parmi ces savans académiciens, dont je m'honore d'être le confrère. Mais en revanche, celle de M. Ianelli, appuyée par MM. Carelli et Avellino, semble avoir réduit, du moins au sein de l'Académie, tous ses adversaires au silence. En attendant que cette explication soit rendue publique, voici l'extrait que j'en puis donner, d'après le



Mariage de Morphée avec une des Grâces[1]. Je n'ai point à m'occuper de ces diverses interprétations, qui n'ont point encore été soumises au public. Je me borne, quant à présent, à exposer ma propre opinion, en l'appuyant de toutes les considérations qui me paraissent propres à lui donner quelque vraisemblance.

Le lieu de la scène mérite de fixer d'abord notre attention: c'est un *paysage*, composé avec plus de soin et, à ce qu'il semble, de fidélité locale, qu'on ne le voit habituellement sur les peintures antiques. Il représente un site agreste et sauvage, rempli d'arbres, enfermé entre des rochers, sur le devant duquel coule un fleuve encaissé dans ces rochers. Ce site correspond trop exactement à la tradition du *bois sacré de Mars, lucus Martis*[2], tel qu'il est décrit dans un fragment d'Ennius[3], agréablement amplifié par Ovide[4], tel qu'il est figuré ou indiqué sur quelques bas-reliefs romains[5], pour que ce rapport entre le lieu de la scène et le sujet qu'il nous présente puisse paraître indifférent. Examinons maintenant ce sujet même, dont voici la description sommaire.

Une femme, la partie supérieure du corps entièrement nue, le reste enveloppé dans un vêtement qui ressemble plutôt à un péplus qu'à une tunique[6], est endormie, la tête légèrement penchée vers son épaule droite, entre les genoux d'un personnage qui paraît être une femme, du reste absolument dans l'attitude donnée à Rhéa-Sylvia sur la peinture déjà citée des Thermes de Titus. Cette seconde femme, enveloppée du même péplus, a la tête environnée d'une auréole radiée et brillante; deux grandes ailes noires sont attachées à ses épaules; de la main gauche elle porte un petit bassin de métal et plusieurs branches d'un arbre ou arbuste fleuri, qui paraît être du *myrte;* de la droite, elle s'appuie sur le rocher qui lui sert de siége. Au-dessus de ce groupe, une autre femme, également assise sur un rocher, la partie supérieure du corps nue et le bas caché dans un vêtement

livre cité plus haut, de M. Bonucci, p. 141 : « Un gran quadro « vi rappresentava *Zefiro*, che scendeva dall' alto con de' fiori « in mano, a risvegliare la natura oppressa da' rigori del verno, « e indicata sotto le sembianze di *Flora*, o d' una bella giovane « addormentata. Il nume alato, che le sostiene il capo, potrebbe « essere *Imene* o *Bacco*, il padre della fruttificazione, che indica i « suoi doni in una sacra canestra. *Venere* ed *Amore* sembrano « essere i pronubi di queste nozze misteriose. » On peut faire cependant de graves objections contre cette interprétation. La première et la plus forte, c'est la manière dont Ovide expose, *Fast.* v, 201-202, le mariage de Flore et de Zéphyre, qui fut le résultat d'un *enlèvement*, et non d'une *surprise*, pendant le sommeil de la nymphe :

Ver erat, errabam, Zephyrus conspexit abibam
Insequitur, fugio, fortior ille fuit

Ce récit, conforme d'ailleurs à la nature même du personnage de Zéphyre, se trouve d'accord avec la manière dont les Grecs représentaient Borée, frère de Zéphyre, enlevant Orithyie, sujet si fréquent sur les vases grecs, et rappelé par Ovide dans les vers suivans :

Et dederat fratri Boreas jus omne *rapinæ*,
Ausus Erechthea præmia ferre domo

Les témoignages relatifs au mariage de Zéphyre et de Flore ont été déjà rassemblés par les académiciens d'Herculanum, au sujet d'une peinture antique où ils ont cru découvrir *Flore* ou *Chloris*, *Pitture*, III, tav. v, p. 25-27.

(1) Cette opinion a été proposée en dernier lieu par le savant antiquaire, M. Hirt, mais sans qu'il m'ait été possible jusqu'ici d'en connaître les détails ni les preuves, qui m'auraient peut-être épargné un travail inutile; car j'avoue que cette explication, très-ingénieuse, paraît satisfaire, bien mieux que toutes celles qui ont été données jusqu'ici, à toutes les conditions du sujet. Je présume que M. Hirt interprète ainsi notre peinture : *Hypnos* descend, entouré des *Songes*, qui sont ses enfans, vers *Pasithea*, la *Grâce* qui lui est donnée en mariage, et qui repose endormie entre les genoux de *Séléné; Pitho* et l'*Amour* président à cette union mystérieuse. Du reste, il faut attendre que l'auteur ait rendu son opinion publique, et, jusque-là, je dois me borner à exposer la mienne.

(2) Aurel. Vict. *de Orig. gent. roman.* xix, 21, ed. Bipont. C'est d'un pareil *bois sacré de Mars* qu'il est question dans un passage de Virgile, *Æneid.* ix, 584, où la leçon *Matris laco* a été préférée à tort, suivant moi, à celle de *Martis laco*, qui semble mieux d'accord avec la célébrité du culte de Mars dans cette partie de la Sicile, culte vainement révoqué en doute par le savant Heyne, et dont il reste tant de monumens sur les médailles, Eckhel, *Doctr. num.* I, 224, aussi bien que sur les pierres gravées; voy. Visconti, *Esposizione di gemme antiche*, dans ses *Opere varie*, t. II, p. 195-197, Milan, 1828.

(3) *Apud* Ciceron. *de Divin.* i, 20.

(4) Ovid. *Fast.* iii, 9 40.

(5) *Monum. Mattei.* III, xxxvii, 1; *Admiranda*, 5.

(6) Suivant Pollux, *Onomast.* vii, 13, 50, le péplus était un vêtement à double usage, dont on se servait comme de tunique ou de manteau : ἔσθημα δ' ἐστὶ διπλοῦν τὴν χρείαν, ὡς ἐνδύναι τε καὶ ἐπιβάλλεσθαι.

pareil à celui des deux autres femmes, retient de la main gauche un pan d'une draperie, qu'un petit génie ailé, ou Amour, soulève au-dessus de sa tête, au moyen d'une longue *haste* qu'il tient des deux mains. La peinture, endommagée et fruste en cet endroit, ne permet pas de décider comment se terminait cette partie de la représentation. Le champ du tableau offre, sur un plan plus éloigné, l'image d'un personnage ailé et entièrement nu, qui semble descendre des airs, entre deux petits génies pareillement ailés, qu'il tient serrés contre lui : le vol de ce personnage ou de ce dieu suspendu en l'air, *pendentis dei*, se dirige vers la femme endormie ; et, pour qu'il n'y ait aucun doute à cet égard, un petit Amour, placé à quelque distance de cette femme, écarte de ses deux mains l'ample péplus qui l'enveloppe, et la découvre ainsi aux regards du dieu qui la contemple. Tel est le sujet que ce tableau nous présente ; voici maintenant comment je crois pouvoir l'expliquer.

La jeune Vestale *s'était rendue le matin au bord du fleuve, pour y puiser l'eau nécessaire aux fonctions sacrées*[1]*; parvenue à un endroit de la rive solitaire*[2]*, elle s'y assied par terre, pour se reposer quelques instans*[3]. Cependant, *le léger murmure de l'eau, la fraîcheur de l'ombre, le chant des oiseaux, la plongent insensiblement dans le sommeil; ses yeux se ferment; sa main, qui soutenait sa tête fatiguée, retombe languissamment sur la terre*[4]*; et l'urne qu'elle tenait encore échappe de son autre main*[5]. C'est le moment rendu par l'artiste, presque avec les mêmes traits, avec les mêmes couleurs que celles qui sont employées par le poète. Pendant qu'elle s'abandonne au sommeil, *Rhéa voit en songe un homme d'une beauté divine, qui l'entraîne dans de voluptueuses retraites*[6]. C'est une seconde circonstance fournie par Ennius, et qui explique le reste de la composition. Rhéa est ici endormie sur les genoux d'une femme, dans laquelle je crois reconnaître la nymphe *Pasithea*, l'épouse d'*Hypnos*. Cette personnification du Sommeil sous les traits d'une femme, conforme aux plus anciennes théogonies, et constatée par les poésies homériques[7], n'est pas, du reste, absolument nouvelle sur les monumens : on la trouve sur un beau sarcophage récemment découvert à Ostie, et représentant Endymion visité par Diane[8] ; c'est pareillement une femme qui protége le sommeil d'Ariane, sur d'autres sarcophages, dont un est publié parmi les marbres Mattei[9], et l'autre fait partie du musée du Louvre[10]; et Zoëga, qui reproche aux restaurateurs des monumens antiques, d'avoir quelquefois fait du Sommeil une femme, trompés par le vêtement *muliébre* de ce personnage[11], pourrait bien plutôt être accusé lui-même d'erreur à cet égard. Ce qui achève de prouver que cette femme est bien Pasithea, l'épouse d'Hypnos, ce sont les deux attributs qu'on lui voit ici. Le *cercle radié et lumineux* autour de la tête, et les *grandes ailes* aux épaules, avec lesquelles l'auteur des hymnes homériques nous représente *la Lune*, conviennent également

(1) Ovid. *Fast.* III, 12

Sacra lavaturas mane petebat aquas;

(2) Idem, *ibidem*, 13 :

Ventum erat ad molli declivem tramite ripam

(3) Idem, *ibidem*, 15 :

Fessa resedit humi

(4) Idem, *ibidem*, 17-20

Dum sedet, umbrosæ salices volucresque canoræ
Fecerunt somnos, et leve murmur aquæ,
Blanda quies victis furtim subrepit ocellis,
Et cadit a mento languida facta manus

(5) Idem, *ibidem*, 14

Ponitur e summa fictilis urna coma

(6) *Apud* Ciceron. *de Divinat.* I, 28.

(7) Homer. *Iliad.* XIV, 267 sqq. Conf. Catull. *Carm.* XLII, 62 ; Nonn. *Dionys* XXXI, 129.

(8) Gerhard, *Antik. Bildwerke*, I Cent. II Heft, t. XXXVI.

(9) *Monum. Mattei.* III, VII, 1. L'opinion d'Amaduzzi, qui voit dans cette figure une *Bacchante avec des raisins*, au lieu de *Pasithea avec des pavots*, ne mérite pas d'être réfutée.

(10) *Descript. du mus. des antiq.* n. 421.

(11) Zoëga, *Bassirilievi*, II, 202 et suiv. Il soupçonne cependant, p. 207, not. 19, qu'on a pu représenter quelquefois, en place d'*Hypnos*, son épouse *Pasithea*.

bien à la divinité du sommeil[1]. Ces *ailes* sont *noires*, comme les poètes en donnent à la *Nuit*[2], ou à *Hesperus*[3], et comme, au même titre, on pouvait en assigner à la *déesse du sommeil*, par opposition à l'*Aurore*[4], et à *l'étoile du matin*[5], qui sont pourvues d'*ailes blanches*. Le bassin que tient Pasithea est sans doute le vase rempli de l'eau lustrale[6] qu'avait laissé échapper la vestale endormie; et les tiges d'arbrisseau fleuri peuvent indiquer, dans le doux parfum qui s'en exhale, une des causes du sommeil voluptueux qui l'a surprise.

L'apparition de *Mars* n'est pas moins clairement, moins ingénieusement exprimée. Ce dieu vole dans une atmosphère lumineuse, qui semble une émanation de sa propre personne. Il porte au-dessus du front deux petites ailes, symbole des songes[7], qui servent ainsi à le désigner comme un *personnage vu en songe*, tel qu'il apparut en effet à la vestale[8]; il se soutient sur deux *grandes ailes noires*, semblables à celles qui servaient au Sommeil lui-même, soit à voler[9], soit à se couvrir[10]. Il tient une branche de *myrte*, arbre cher à Vénus, et qui jouait un grand rôle dans les mystères[11]. Il est *sans armes;* et c'est effectivement en cet état qu'il surprit la jeune prêtresse[12]; et dans le *songe* que prête Ennius à Rhéa-Sylvia elle-même, elle ne parle également que d'un *homme d'une beauté divine, pulcher homo,* qui l'entraîne dans les forêts : ce qui prouve que cette manière de représenter l'aventure dont il s'agit, conforme au récit d'Ennius et d'Ovide, devait être puisée dans quelque tradition célèbre. Les deux enfans du même âge que le dieu presse contre son sein, l'un desquels a pareillement sur le front une *petite aile*, indépendamment de celles qu'ils portent tous deux aux épaules, ne peuvent être que les *deux jumeaux*, fruits de cette union sacrée, dont l'apparition complète le songe de Rhéa-Sylvia; et leur présence, jointe à la manifestation du dieu, ne saurait, du reste, dans une pareille circonstance, paraître plus contraire à la vraisemblance, qu'elle ne l'est sur le bas-relief, où ils se montrent déjà allaités par la louve, dans le moment même où Rhéa endormie va

(1) *Hymn. Homer. ad Selen.* 1-6 :

> Μήνην . . . Τανυσίπτερον . . . .
> . . . .
> Ἧς ἄπο αἴγλη γαῖαν ἑλίσσεται οὐρανόδεικτος,
> Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο . . . .
> . . . . στίλβει δέ τ' ἀλάμπετος ἀὴρ
> Χρυσέου ἀπὸ στεφάνου.

(2) Euripid. *Orest.* 178; Aristophan. *Av.* 695. Conf. Winckelmann, *Monum. ined.* 27; Heyne, *ad* Tibull. II, 1, 89.

(3) C'est le sens du *Vesper opacus* de Stace, *Thebaid.* VIII, 159.

(4) Euripid. *Troad.* 848-855.

(5) Ion. *apud* Schol. Aristophan. *Pac.* 832 :

> . . . . Ἀστέρα
> Ἀελίου ΛΕΥΚΟΠΤΕΡΥΓΑ πρόδρομον.

C'est par suite des mêmes idées qu'Ovide, *Amat.* II, 2, et *Metamorph.* XV, 189, donne un *cheval blanc* au *matin;* et que le *soir* est figuré sur un *cheval noir*, par le même Ovide, *Fast.* II, 314, et par Stace, *Thebaid.* VI, 240. Le quadrige d'Apollon Hélios, attelé de chevaux alternativement *blancs* et *bruns*, tel qu'on le voit sur un grand nombre de vases grecs, est manifestement dérivé de la même source.

(6) Ce vase, qui paraît être d'or, pourrait être le Κέρνος, d'après lequel une classe de prêtres et de prêtresses s'appelait Κερνοφόρος, et qui s'employait particulièrement dans les mystères de Cybèle; cf. Hesych. *v.* Κέρνος; Schol. Nicand. *Alexiph.* 217. Ce même vase, figuré à-peu-près comme il est ici, se voit sur la tête d'une canéphore, dans une peinture antique, *Pitture d' Ercolan.* III, 31, p. 154.

(7) Zoëga, *Bassirilievi*, II, 205; Visconti, *Mus. P. Clem.* III, XLIV.

(8) Ovid. *Fast.* III, 27 :

> quod imagine somni
> Vidimus

(9) Zoëga, *Bassirilievi*, II, 205. Il suffirait, à cet égard, du seul témoignage de Virgile, *Æneid.* V, 861 :

> Ipse *volans* tenues se sustulit ales in auras

(10) Zannoni, *Galler. di Firenz.* ser. IV, t. II, 39-40. Tibulle donne au Sommeil de grandes *ailes noires* qui l'enveloppent, *Eleg.* II, 1, 90 :

> *Fuscis* circumdatus *alis*
> Somnus

(11) Aristophan. *Ran.* 333; Tibull. *Eleg.* I, XI, 27-28 :

> Hanc pura cum veste sequar, *myrto*que canistra
> Vincla geram *myrto* vinctus et ipse caput

Rien n'est, du reste, plus fréquent que l'emploi du *myrte* en couronne ou en rameau, dans les scènes d'initiation représentées sur les vases grecs; voy. entre autres exemples, Millin, *Vases peints*, I, LXIV, 116 et 123; II, 67.

(12) Ovid. *Fast.* III, 9-10:

> Tu quoque *inermis* eras, cum te romana sacerdos
> Cepit

recevoir le dieu qui plane au-dessus d'elle. C'est donc l'apparition de Mars entre ses deux fils, telle qu'elle eut lieu dans le songe attribué par Ennius à Rhéa-Sylvia; c'est cette espèce de révélation anticipée des grands destins de Rome, que l'artiste a voulu représenter ici, sous des traits qu'il ne semble pas possible de méconnaître, et d'une manière aussi neuve que piquante et ingénieuse.

Il reste à rendre compte de la figure assise sur un plan plus élevé, qui ne semble pas prendre une part directe à l'action représentée, mais que sa présence dans cette scène mystérieuse, et l'éloignement même où elle est placée du groupe principal, caractérisent d'une manière indubitable. Sur le beau bas-relief grec[1] qui représente *Hélène* séduite en faveur de *Pâris* par *Vénus* et l'*Amour*, désignés chacun par leur nom, on remarque, au-dessus du groupe de Vénus et d'Hélène, une figure assise sur un cippe élevé, dans une attitude semblable à celle de la figure que l'on voit ici; et ce personnage est pareillement indiqué par son nom ΠΕΙΘΩ, la *Persuasion*. On retrouve la même figure, dans la même position, sur d'autres répétitions antiques qui existent de ce monument[2]; d'où il résulte clairement que la *Persuasion personnifiée*, indiquant, d'une manière symbolique, le moyen et le succès de la séduction tentée par l'*Amour*, était un des élémens nécessaires de ces sortes de représentations. Cette image, chaste et gracieuse, était d'ailleurs puisée aux plus pures et aux plus anciennes sources de la mythologie grecque. *Pitho*, l'aînée des *Néréides*, de ces sages nymphes chargées, *conjointement avec Apollon, de l'éducation des mortels*, suivant la théogonie d'Hésiode[3], ou l'*une des deux Grâces primitives*, suivant d'autres traditions[4], était encore, au témoignage de Pindare, *la sage déesse qui présidait aux unions secrètes et pudiques des mortels et des dieux*[5]. C'est à ce titre qu'elle avait été célébrée par Hermesianax, comme compagne de Junon dans les *Hiérogamies*[6], et sculptée par Praxitèle, sous un nom qui rappelait cette fonction sacrée[7]. Nous voyons en effet *Pitho* assister avec *Vénus* au mariage de Thétis et de Pélée, sur le beau vase athénien que j'ai cité[8]; et c'est elle qui tressa la couronne nuptiale, à cette union honorée de la présence des dieux, suivant une tradition célébrée par Coluthus[9]. Nous la voyons enfin associée à la *bonne Renommée* [des Épouses], sur un curieux fragment de vase grec que je publie pour la première fois[10]:

(1) Winckelmann, *Monum. ined.* 115.

(2) Une de ces répétitions, dépourvue d'inscriptions, a été publiée par Guattani, *Monum. ined.* per l'anno 1785, giugno, tav. I, p. XLI-XLVII, qui voit, dans le personnage de *Pitho*, la personnification de l'oracle et du temple de *Pitho*, à Delphes : interprétation tout-à-fait inadmissible, et rejetée avec raison par M. Inghirami, qui a reproduit en dernier lieu le bas-relief Caraffa, *Galler. omeric.* tav. x. Il existe une autre répétition du même sujet, mais avec des variantes considérables dans le nombre et la disposition des personnages, sur un vase de marbre publié par Tischbein, *Homer nach Antik.* Heft v, n. 2; voy. Boettiger, *Aldobrand. Hochzeit*, p. 67 et suiv. Sur ce vase, *Pitho* est remplacée par *trois Muses.*

(3) Hesiod. *Theogon.* 347-349:

. . . . . Θυγατέρων ἱερὸν γένος, αἳ κατὰ γαῖαν
Ἄνδρας κουρίζουσιν Ἀπόλλωνι σὺν ἄνακτι,
ΠΕΙΘΏ τ'.

(4) Hermesian. *apud* Pausan. IX, 35.

(5) Pindar. *Pyth.* IX, 70 (40, ed. Boeckh.) Κρυπταὶ κλαΐδες ἐντὶ ΣΟΦΑ͂Σ ΠΕΙΘΟΥ͂Σ ἱερᾶν φιλοτάτων. Conf. Schol. *ibidem*, et Plutarch. *Amator.* IX, 14, ed. Reiske.

(6) Hermesian. *apud* Pausan. IX, 35.

(7) Sous le nom de ΠΑΡΗΓΟΡΟΣ, *apud* Pausan. I, 43, 6; conf. Boettiger, *Aldobrand. Hochzeit*, pag. 40-42. Les *Sirènes* placées sur la main de Junon, Pausan. IV, 34, 2, étaient un symbole d'un genre analogue à la *Persuasion*, donnée pour acolyte à cette déesse; voyez Siebelis, *ad* Pausan. *Excurs.* II, t. IV, page 148. M. Gerhard a essaié, *Venere Proserpina*, page 24, de déterminer plus précisément le caractère et les attributs de *Pitho*, qu'il reconnaît pareillement, en qualité de l'une des deux Grâces primitives, *comme déesse tutélaire des noces*, sur le bas-relief Caraffa; et j'ai regret de dire que les objections élevées par M. Hirt, *Bilderbuch*, II, 216, contre l'interprétation de ce bas-relief, et généralement contre l'intervention de *Pitho*, dont il n'admet aucune image sur les monumens connus jusqu'ici, semblent bien peu propres à justifier une opinion si contraire à toutes les idées reçues.

(8) Voyez plus haut, p. 7 et 8.

(9) Coluth. *Rapt. Helen.* 28.

(10) Voy. planche VIII, 2. Ce fragment est tiré du recueil manuscrit de dessins de vases grecs, formé par M. Millin, et appartenant à la bibliothèque du Roi. On y voit une femme debout, la main droite étendue et ouverte, geste propre en effet à

d'où il suit que, dans le langage de l'art, aussi bien que dans celui de la religion et de la poésie, si intimement liés l'un à l'autre, *Pitho* était devenue l'une de ces personnifications d'idées morales, dont on sait que les Grecs firent un si fréquent et si heureux usage.

Si les témoignages que je viens de produire eussent été rapprochés des monumens qui les confirment, le personnage allégorique de *Pitho* eût pu être reconnu sans peine sur un assez grand nombre de ces monumens, où je ne doute pas qu'il n'ait dû trouver place. Déjà M. Boettiger, guidé par la seule autorité des textes, avait conjecturé que c'était ce personnage qui remplissait l'office de *Pronuba* sur la célèbre peinture de la *Noce aldobrandine*[1]. Mais sa présence est encore bien mieux caractérisée par sa position élevée et par toute son attitude, sur d'autres monumens proprement et indubitablement grecs, tels que le bas-relief Caraffa, auxquels je puis maintenant ajouter, outre notre peinture de Pompéi, celles de quelques beaux vases grecs, d'une signification non douteuse. Tel est, en premier lieu, le vase publié par M. Millingen[2], et représentant *Pâris*, gagné par *Mercure* en faveur de *Vénus*, vase où la figure, assise sur un plan plus élevé, que M. Millingen a prise pour *Hélène*, est manifestement *Pitho*, la compagne de *Vénus*, placée à l'extrémité opposée. Je reconnais le même personnage, à cette même position, et à cette même attitude, qui paraît avoir été consacrée pour *Pitho*, sur un autre vase grec, du même sujet, également publié par M. Millingen[3], après Passeri[4]; et sur un vase représentant *Œdipe* réfugié à l'autel des *Euménides*[5], où *Pitho* est assise, dans son attitude caractéristique, sur le plan supérieur de la composition, vis-à-vis de *Vénus* et de *l'Amour*, dont nous savons qu'elle était en effet la compagne habituelle. Je pourrais étendre encore à d'autres monumens du même genre, d'une signification plus ou moins probable[6], l'observation dont je viens de faire l'essai sur quelques-uns de ces monumens, où l'intention dont il s'agit me paraît hors de doute. Mais ce sont des applications dont je dois laisser le soin à d'autres, pour ne pas m'écarter plus long-temps du principal objet de mes recherches. .

C'est donc *Pitho*, la *Persuasion*, qui préside, sur notre peinture, à l'union mystérieuse de Mars et de Rhéa-Sylvia; qui la consacre, en quelque sorte, par l'autorité de sa présence : elle est d'ailleurs rattachée au sujet par la draperie que cet Amour ailé soulève au-dessus de sa

caractériser la *Persuasion*, et qui s'accorde avec le nom ΠΕΙΘΩ tracé au-devant de cette femme ; une seconde femme, assise, avec un *coffret* qu'elle soulève de ses deux mains, et un grand *calathus* à ses côtés, deux meubles servant aux usages domestiques, souvent figurés, à cette intention, sur les vases, et tout-à-fait bien appropriés au caractère du personnage allégorique de la *bonne Renommée* [des Epouses], [Ε]ΥΚΛΕ[Ι]Α, telle qu'elle est représentée ici, sous les traits d'une *matrone*. Du reste, s'il était permis d'interpréter la pensée de l'artiste, je serais disposé à croire que, dans cette composition allégorique, il a voulu représenter *Pénélope*, occupée aux travaux par lesquels elle charme son long veuvage, avec une de ses femmes derrière son siége, sans doute la fidèle *Eurynome*, sous les traits de ΠΙΣΤΙΣ, personnification du même genre, que nous voyons figurée sur le célèbre bas-relief de l'*Apothéose d'Homère*, et sur une rare médaille de Locres, Magnan. *Num. Brutt.* tab. 69, 70 ; et la seconde femme serait *Mélantho*, qui cherche, sous les traits de *Pitho*, à gagner sa maîtresse en faveur des Prétendans. On sait que le culte de *Pitho* avait été associé à celui de *Venus vulgaire*, dès les plus anciens temps, Pausan. I, 22, 3. Il existait à Athènes un temple d'*Eucleia*, Εὐκλείας ναός, Pausan. I, 14, 4; et *Diane*, sous le même surnom, avait aussi un temple et une statue à Thèbes, Pausan. IX, 17, 1.

(1) Boettiger, *Aldobrand. Hochzeit*, p 25.

(2) Millingen, *Anc. uned. monum.* part. I, pl. XVIII, p. 47-49. Ce vase avait été publié auparavant par Visconti, *Mus. P. Clement.* IV, tav. agg. A, qui y voyait *Phrixus* et *Hellé*.

(3) Millingen, *Vases grecs*, XLIII.

(4) Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* I, XVI. Sur un autre vase de la collection Bartholdy, Millingen, *Vases grecs*, XLII, l'Amour, sur les genoux d'Hélène, détermine cette princesse à suivre Pâris, debout devant elle, et fait ainsi l'office de *Pitho*. Voy., sur ce vase, les observations de M. Inghirami, *Mon. etrusch.* ser. IV, p. 129.

(5) Ce vase, publié par Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* III, CCLXXX, a été reproduit par M. Millingen, *Vases grecs*, XXIII, 41-43, qui en a donné le premier une explication satisfaisante.

(6) Dans ce nombre, je serais assez disposé à placer le vase du musée Biscari, publié par d'Hancarville, *Antiq. grecq.* IV, CXXVIII, et par Millin, *Vases peints*, II, III-IV, où la figure de femme assise derrière Minerve, sur un plan plus élevé, me paraît être *Pitho*, plutôt qu'*Andromède*. Un vase publié dans la collection des *Vases de Lamberg*, II, XXVII, semble offrir aussi ce même personnage. Mais j'avoue que le sujet de cette dernière composition, où l'on a cru voir l'*Apothéose d'Hélène*, prête à bien des difficultés.

tête, et dont elle-même retient un pan de sa main gauche, tandis que l'autre extrémité de cette draperie est passée sous le bras du dieu, de manière à couvrir toute la composition. Ce moyen ingénieux de lier un personnage purement allégorique, tel que celui-là, à une action réelle; ce voile, qui couvre toute la scène, qui enveloppe à-la-fois les êtres physiques et l'idée morale, sont tout-à-fait, à ce qu'il me semble, dans les procédés symboliques de l'art grec; et ce n'est pas une des particularités les moins neuves et les moins curieuses que nous ait offertes cette intéressante peinture.

§ X.

Je reviens, après cette digression, à quelques monumens qui me restent à faire connaître, pour achever d'expliquer la fable de Thétis, et d'exposer les nombreuses applications qui s'en firent dans l'antiquité. La première question qui s'offre au sujet de ces représentations mêmes si souvent reproduites sur des vases grecs et sur d'autres monumens, qui ne peuvent avoir eu qu'une destination funéraire, c'est de savoir à quel titre la fable de Thétis put figurer sur des monumens de cette espèce. Mais cette question ne saurait être ainsi traitée isolément du vaste ensemble des monumens du même genre qui donnent lieu à la même observation, et qui doivent conséquemment être compris dans une solution commune. Je me bornerai donc à remarquer, quant à présent, que le personnage de *Thétis* assise sur un *dauphin*, ou seule, ou dans la compagnie de ses sœurs, et le plus souvent portant un *casque* ou toute autre armure, par allusion aux armes d'Achille, est un des types qui paraissent avoir été le plus fréquemment employés par les anciens sur leurs monumens funéraires. C'est encore dans la classe des vases grecs que se trouvent le plus grand nombre des exemples que j'en puis citer. Tel est, entre autres, le beau vase du Vatican, publié par Winckelmann[1], et reproduit par M. Millin[2], où l'on voit *Achille* assis entre ses compagnons, et, dans un plan inférieur, *Thétis* au milieu des Néréides, qui portent l'armure destinée à ce héros. Ici, en effet, l'intention du sujet entier est si nettement établie par le rapprochement même des deux compositions, qu'il n'y a guère lieu de douter que toutes les représentations analogues aient eu une signification semblable. Cette intention n'est pas moins nettement exprimée sur un autre vase, de la forme de patère, où l'on voit *Thétis* portant pareillement l'armure d'Achille, et, dans le centre de la patère, Achille lui-même combattant[3]. Je rapporte à la même intention le sujet d'un vase publié dans le premier recueil d'Hamilton[4], et celui de quelques autres vases, en partie inédits, qui seront publiés dans le cours de ces recherches. L'un de ces vases, qui trouve naturellement ici sa place[5], offre, par un rapprochement qui ne peut sembler fortuit, mais dont il n'est pas aisé de déterminer le véritable motif, *Thétis* portée sur un monstre marin, et tenant d'une main le *casque* destiné pour Achille, et, sur la face opposée, *Médée* assise sur son dragon, et montrant le *glaive* encore tout dégouttant du meurtre de ses enfans.

(1) Winckelmann, *Monum. ined.* 131. Ce vase avait été publié auparavant par Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* III, CCLXIV-CCLXIX.

(2) Millin, *Vases peints*, I, XIV, XV, XVI. Je reviendrai ailleurs sur ce vase; mais je ne dois pas négliger l'occasion qui s'offre ici, de remarquer que la petite *idole* de Minerve qui a remplacé la *cnémide* sur la planche de M. Millin, est due uniquement à une méprise ou à un caprice du dessinateur. La gravure de Passeri, toute imparfaite qu'elle est, est encore, à cet égard, la plus exacte.

(3) Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, XXXVI.

(4) D'Hancarville, *Antiq. grecq.* III, 118. Ici, *Thétis*, entre deux Néréides, porte le *bouclier;* sur le vase du Vatican, précédemment cité, c'est la *cuirasse;* sur le plus grand nombre, c'est le *casque*.

(5) Voy. pl. VI, n. 1. Ce vase est en ma possession.



Des monumens d'un autre genre, tous pareillement funéraires, et appartenant de même à l'art grec, offrent une représentation semblable, et dont la signification n'est pas moins évidente. Telle est, en premier lieu, la frise, en terre cuite dorée, qui décorait l'intérieur de ce fameux tombeau grec trouvé à Armento, dans la Basilicate, et qui consistait en un *Chœur de Néréides portant les armes d'Achille*, et en quelques autres sujets mythologiques[1]. Tel est encore un petit autel, aussi en terre cuite, et rapporté de Sicile par feu M. Dufourny, de la collection duquel il a passé dans le cabinet du Roi[2]. Tel est enfin un vase en terre cuite, de la forme de *lecythus*, et auquel il serait bien difficile de contester le nom, trop vulgairement employé et très-justement réprouvé d'ailleurs, de *lacrymatoire*[3], vase sur lequel la figure de *Thétis*, sculptée de bas-relief, est représentée assise, avec un *casque* sur les genoux, dans une attitude de douleur, et comme pleurant la mort d'Achille[4]. L'intention funèbre de ces monumens ne saurait être révoquée en doute, d'après la place même qu'ils occupaient, d'après leur forme et leur usage manifestes. Cette intention est la même que celle qui fit orner l'intérieur des plus anciennes sépultures étrusques[5], aussi bien que celui des tombeaux les plus récens de Pompéi[6], de *Dauphins* et de *Tritons*, et qui décora du même type le devant d'une assez grande quantité d'urnes étrusques[7], imitées probablement de monumens grecs analogues[8], d'où cette représentation a passé sur un nombre presque

(1) Plusieurs fragmens provenant de cette frise se trouvaient dans la collection Bartholdy, à Rome, Panofka, *Mus. Bartholdian. terre cotte*, n. 52, p. 152. Quelques-uns de ces fragmens ont été acquis par moi à Naples, un desquels est représenté, de la grandeur et avec les couleurs de l'original, vignette n. 1, p. 48.

(2) Voy. pl. VI, n. 2. C'est un de ces autels laraires, creux intérieurement, et propres à être suspendus, qui ne pouvaient être destinés qu'à être placés de cette manière dans des tombeaux. Le travail de celui-ci est certainement *grec*, et d'un beau temps, quoique la conservation n'en soit pas parfaite.

(3) On a sans doute eu tort de ne voir que des *lacrymatoires* dans ces vases de forme alongée, nommés *lecythi*, qui servaient à contenir de l'huile ou des parfums, et qu'on trouve si fréquemment figurés sur les peintures de vases grecs, avec cette destination indubitable. Mais peut-être aussi se tromperait-on, en retranchant de la nombreuse série des vases grecs l'espèce de vases propres à renfermer des *larmes*, que des témoignages positifs, et des locutions consacrées dans les inscriptions funéraires, *lacrymas ponere*, *tumulum lacrymis plenum dare*, Gruter, *de Jure manium*, c. 27, prouvent avoir été déposés dans les tombeaux; voy. *Vases de Lamberg*, II, p. 26. De ce nombre est certainement le vase du musée Charles X, que je publie; voy. la note suivante.

(4) Voy. notre pl. XXII, n. 2. Ce vase, dessiné de la grandeur de l'original, est pourvu d'une petite anse ronde, de manière à pouvoir être suspendu : ce qui met sa destination hors de doute.

(5) J'ai relevé, dans la description que j'ai donnée des peintures d'un hypogée étrusque, *Journal des savans*, janvier 1828, p. 8 et 13, peintures où le *dauphin* est figuré comme gage de la félicité de l'autre vie; j'ai relevé, dis-je, les rapports de cette croyance étrusque avec les opinions grecques et romaines. J'ajouterai aux monumens et aux témoignages déjà cités à cet égard, un curieux fragment d'un vase proprement étrusque, qui nous montre un jeune *Triton* soufflant dans une conque marine, et une *Néréide* portée sur un monstre océanique, désignés indubitablement l'un et l'autre par les inscriptions, en caractères étrusques, qui les accompagnent, TRITVN, ALAFIA. Nous savions déjà, par le témoignage de Festus, *v. Salacia*, que, sous ce nom de SALACIA, dérivé de *salum*, les Romains révéraient une *divinité de l'onde salée*; et cette expression, puisée à la même source que l'épithète ἁλία, souvent jointe par les poètes grecs au nom de *Thétis*, Euripid. *Andromach.* 108 : τᾶς ἁλίας Θέτιδος, et devenue, sans doute au même titre, le nom propre d'une des *Néréides*, Apollodor. 1, 2, 7, désignait effectivement *Thétis*, suivant le témoignage de Cicéron, *apud* Serv. *ad Æneid.* I, 177 : mais il nous restait à trouver sur les monumens mêmes la confirmation de cette notion curieuse. Le vase qui nous la procure, trouvé en 1817, près de Bologne, l'ancienne Felsina, a été publié d'abord par M. Schiassi, *Lettere sopra alcuni fittili*, etc. p. 8, et reproduit par M. Inghirami, *Monum. etrusch.* ser. V, tav. LV, p. 420-421. Il nous offre de plus un exemple unique jusqu'ici d'une inscription étrusque sur un vase dont le style, le dessin et la fabrique sont d'ailleurs, avec ceux des vases proprement grecs, de la plus parfaite analogie; et cet exemple, bien qu'unique, prouve que Lanzi s'était trop avancé en affirmant, *Vasi dipinti*, dissert. I, § X, p. 47, § XI, p. 50, qu'on ne trouva jamais d'inscriptions étrusques sur les vases peints.

(6) Bonnucci, *Pompei descritta*, p. 62.

(7) Dempster, *Etrur. reg.* I, 102, II, 405, 498, avec le chapitre de Buonarotti, p. 35. Une déesse guidant quatre chevaux et sortant des ondes, au sein desquelles sont figurés *deux dauphins*, est un type fréquemment reproduit sur les urnes étrusques de Volterre, Inghirami, *Monum. etrusch.* ser. I, tav. V. Un autre type, presque aussi souvent employé, est celui que nous offre une urne étrusque du musée de Vérone, Ventura, *Mus. lapidar. di Verona*, XII, 51-52, d'un génie porté sur un monstre marin, type analogue à celui de plusieurs sarcophages, Pacciaudi, *Mon. pelopon.* I, 144. Voyez ma description, citée plus haut, des peintures d'un hypogée étrusque, p. 14.

(8) Un de ces monumens, jusqu'ici très-rares et encore inédits, fait partie de la riche collection de M. le duc de Blacas. C'est une urne en pierre, provenant d'Athènes, de travail grec, de la forme et de la capacité de la plupart des urnes étrusques, offrant, sur la face antérieure, un *cheval* marin, avec des *ondes*, figurées comme sur les monumens du plus ancien style grec, notamment sur les médailles de Tarente, et, sur chaque face latérale, une palmette. Je crois avoir remarqué quelques urnes semblables, dans un recueil de dessins exécutés en Grèce, que j'ai vu à Rome.

infini de sarcophages romains[1]. C'est toujours, sur tous ces monumens, d'âge, de style et de travail si divers, une allusion au séjour des ames bienheureuses, qu'on supposait placé par-delà les bornes de l'Océan, d'après une croyance qui paraît avoir été commune à ces peuples, et qu'on trouve consacrée par une foule de témoignages de toute espèce[2].

La présence de *Thétis*, sur tous ces monumens funéraires, ne pouvait donc avoir qu'une intention analogue, celle d'offrir, dans la personne de cette nymphe océanide, modèle accompli, et, pour ainsi dire, type de la maternité personnifiée, une allusion sensible à ce séjour des ames fortunées où conduisaient la faveur et la justice des dieux, au terme d'une vie laborieuse et honorable[3]. Je puis produire, à l'appui d'une induction déjà établie sur tant de faits, un monument sépulcral fort curieux, et qui peut passer pour inédit, d'après la manière incomplète, et de tout point défectueuse, dont il a été publié[4]. C'est un devant de sarcophage qui fait encore aujourd'hui partie des marbres du palais Mattei. Le sujet qu'il représente[5] est divisé en deux compartimens, au moyen d'une guirlande, dont les festons sont soutenus, aux angles et dans le milieu de la composition, par trois génies nus et ailés. Il suffira de comparer notre dessin avec celui des *Monumenta Matteiana*, recueil rempli d'ailleurs de tant d'infidélités du même genre qui ont justement provoqué les plaintes de Winckelmann[6], il suffira, dis-je, de cette comparaison, pour s'assurer que nulle part peut-être on n'a plus abusé de la faculté de travestir et de dénaturer les monumens antiques, en les publiant, qu'on ne l'a fait à l'égard de celui-ci. Le premier compartiment, ou la moitié de la composition totale, qui offre *Œdipe devant le Sphinx*, sujet rare et curieux[7], a été supprimé en entier; le second a été rendu méconnaissable par les altérations qu'on y a introduites. Le

(1) Voy. entre autres exemples, *Monum. Matteian.* III, tav. x, 3, xi, 2, xii, 1, 2; *Scultur. della vill. Pinc.* st. vii, 16, 17; *Mus. P. Clement.* IV, xxxiii, et sur-tout *Mus. capitol.* IV, 62, où les témoignages relatifs à cette opinion populaire, et les monumens qui s'y rapportent, sont cités, sans être épuisés, p. 301-306.

(2) On en trouve des témoignages produits de siècle en siècle, depuis les temps de Pindare, *Olymp.* ii, 127-128, jusqu'à ceux d'Hérode Atticus, *Iscriz. triop.* ii, 9; conf. Visconti, *ibid.* p. 80, et *Mus. P. Clement.* IV, xxxiii. Les mêmes allusions ne se rencontrent pas moins fréquemment sur les inscriptions funéraires, Gruter, dcclxix, 4; Osann, *Sylloge*, etc. fasc. V, p. 227.

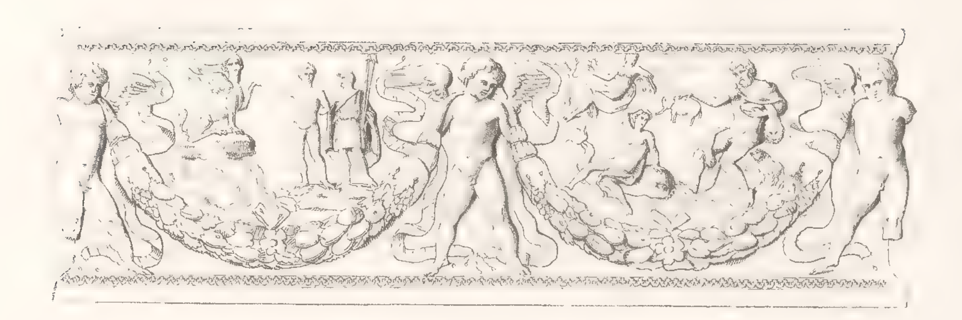
(3) C'est Thetis elle-même, avec le chœur des Néréides, qui transporte Pélée dans les demeures de Nérée, Euripid. *Andromach.* 1255 et sqq. De là ces chœurs de *Tritons* et de *Néréides*, portant un buste sculpté de bas-relief dans une coquille, type de tant sarcophages romains, *Galler. Giustin.* II, 98 et 99, *Mus. veron.* cxxxvii, 1; Bouillon, *Mus. des antiq.* III, 10. D'autres représentations, appartenant à l'art grec, et dont l'intention, très-profonde, mais, à ce que je crois, mal comprise, n'a pas encore été expliquée, paraissent dérivées de la même source. Tel est le vase publié par Millin, *Vases peints*, II, x, 20, qui reçoit d'un autre vase, que ce savant ne semble pas avoir connu, quoiqu'il ait été publié deux fois, par Gori, *Mus. etrusc.* II, tab. clviii, et par Christie, xv, p. 83, qui reçoit, dis-je, de cette confrontation, une lumière inattendue. On voit sur ce dernier vase *Hercule* portant sur son dos, à travers l'Océan atlantique figuré par des *ondes* et des *poissons*, *Bacchus*, qui tient en main un *grand rhyton*. Ce groupe est placé entre *Mercure Psychopompe*, que précède un autre personnage, et une déesse marine, qui ne peut être que *Thétis*, assise sur un rocher, avec des *poissons* à ses pieds, et appuyée sur un simple *bâton*, dont j'ai déjà indiqué, *Journal des savans*, janvier 1828, p. 13-14, la signification funéraire et l'analogie avec le caducée primitif. J'aurai bientôt occasion de confirmer cette interprétation au moyen d'un monument décisif, provenant de l'art étrusque.

(4) *Monum. Mattei.* III, xi, 1.

(5) Voy. notre pl. VII, n. 1.

(6) Winckelmann, *Monum. ined.* n. 130, p. 171.

(7) Je reviendrai ailleurs sur cette partie de notre bas-relief, en publiant quelques autres monumens relatifs au même sujet d'*Œdipe devant le Sphinx*. Du reste, on pourrait excuser l'éditeur des marbres Mattei, en supposant qu'à l'époque où ce recueil fut publié, la partie en question n'était pas encore découverte ou rapprochée du monument auquel elle appartient. On a plus d'un exemple de ces monumens ainsi trouvés pièce à pièce, et restés long-temps incomplets. On sait que les jambes de l'Hercule Farnèse, restaurées d'abord par Guillaume de la Porte, ne furent retrouvées que long-temps après cette restauration, et remises en place que plus long-temps encore après cette découverte. Mais il n'en a pas été de même des jambes de l'Hercule Verospi, suppléées par l'Algardi, et qui ont continué de rester en place, même après la découverte de cette partie de l'original: cette statue garde encore ses jambes modernes de la main de l'Algardi, tandis que les jambes antiques sont exposées tout près de là, sous le portique intérieur du Musée du Capitole, *Mus. capitol. statue*, n. xlii, p. 118-119, Roma, 1826, 8°. Je pourrais citer, en fait de bas-reliefs, plus d'un exemple du même genre, et j'en publierai quelques-uns; mais en attendant, j'indiquerai celui du beau bas-relief grec appartenant à M. le baron G. de Humboldt, et publié par M. Welcker, *Zeitschrift für Geschichte der alt. Kunst*, tav. iii, 10, p. 197-233, dont toute la partie supérieure, habilement restaurée par M. Rauch, fut retrouvée ensuite chez un marbrier de Rome, avec des cassures qui s'adaptaient si parfaitement à celles de la partie inférieure, qu'il n'y a pas eu la moindre lacune à réparer pour restituer au monument toute son intégrité: il a suffi d'en rapprocher les deux moitiés.





Lith. de Kaeppelin, rue du Fg Montmartre, & Cie à Paris

personnage assis a été transformé en *Polyphème*, au moyen d'un troisième œil sur le front, dont il a été pourvu de la main du dessinateur, et par la suppression de la *dépouille du lion*, de la *massue* et du *vase* que tient ce personnage; c'est un *mouton*, en place d'un *éléphant*, qu'on lui fait présenter de la main droite; et c'est pareillement un *mouton* qu'on a figuré paissant auprès de lui, au lieu d'un quadrupède qui ressemble plutôt à un *porc*. Grâces à toutes ces métamorphoses, on a vu dans le sujet du bas-relief en question Polyphème cherchant à séduire Galatée par l'appât de sa richesse pastorale[1], bien que le mouvement et l'attitude de la nymphe elle-même, sur le bas-relief qui nous occupe, ne parussent pas d'accord avec l'impression peu favorable que ce genre de séduction opéra, comme on sait, sur Galatée. Néanmoins, comme il n'était venu jusqu'ici dans la pensée de personne de vérifier, sur le monument original, jusqu'à quel point la représentation en était fidèle, c'est toujours avec cette explication erronée qu'il a été cité, toutes les fois que l'occasion s'en est présentée[2], même par Zoëga[3], qui pouvait si facilement, pendant son long séjour à Rome, s'assurer de la fausseté des motifs sur lesquels reposait cette interprétation.

Le sujet de ce bas-relief, tel que je le présente à mon tour, dessiné avec tout le soin possible sur le monument original, s'explique si clairement de lui-même, qu'il pourrait à la rigueur se passer de commentaire. Le personnage qu'on a pris pour Polyphème[4] est *Hercule*, revêtu de la peau du lion, et tenant le *scyphus* de la main gauche, comme on le voit figuré sur un grand nombre de monumens antiques[5] : il a sa *massue* entre les jambes; un *porc*, animal si souvent associé aux effigies de ce héros[6], est auprès de lui, comme victime propre aux sacrifices qui lui sont offerts; c'est enfin un *éléphant* parfaitement caractérisé, et non un *mouton*, qu'il présente de la main droite[7]. Ce dernier attribut, source de la méprise commise par l'interprète des marbres Mattei, se rapporte indubitablement au douzième exploit d'Hercule, à sa victoire sur le dragon des Hespérides, dont

(1) *Monum. Mattei.* III, p. 20.

(2) Dans sa dissertation sur un curieux bas-relief du Musée de Naples, qui représente *Ulysse chez Polyphème*, M. Arditi a cru devoir s'appuyer aussi du bas-relief Mattei, qu'il cite sur l'autorité de Zoëga, *Illustraz. di un Bassorilievo in marmo del museo reale Borbonico*, p. 13, Napoli, 1817, fol.

(3) Zoëga, *Bassirilievi*, II, tav. LVII, p. 12.

(4) Une transformation toute contraire a été opérée entre ces deux mêmes personnages de Polyphème et d'Hercule, sur un bas relief de la villa Pinciana, publié par Visconti, dans les planches de supplément du *Musée Pie Clémentin*, V, tav. agg. A, IV, n. 4. L'illustre antiquaire vit sur ce bas-relief *Hercule foulant aux pieds Cacus*, tandis qu'en ne tenant aucun compte de restaurations dépourvues d'autorité, Tischbein crut y reconnaître *Polyphème foulant aux pieds un des compagnons d'Ulysse;* voy. son *Homer nach Antiken*, Odyss. XI. Tel est, en effet, le véritable sujet de cette composition, prouvé par trois répétitions antiques inconnues à Tischbein, dont deux, au musée de Naples, ont été récemment publiées par M. Arditi, dans la dissertation citée plus haut, note 2, et une troisième, encore inédite, est exposée dans la salle du Niobide de la Glyptothèque de Munich, et décrite sous le n° XXI, par M. Schorn, *Kunstblatt*, 1828, n. 48, p. 190. Le témoignage de ces monumens ne permet plus de conserver désormais le moindre doute sur le sujet du célèbre groupe du Capitole, *Mus. capitolin. Statue*, n. LIX, 144, Roma, 1826, 8°, dont une petite copie en bronze, parfaitement conservée, fait partie du cabinet de M.r le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris. J'aurai occasion de revenir sur ces monumens, en publiant, outre le bronze antique que j'ai cité en dernier lieu, un curieux bas-relief relatif à Polyphème, et encore inédit, qui existe à Catania, dans le musée des Bénédictins de cette ville.

(5) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, XXIII; Zoëga, *Bassirilievi*, II, LXVIII, LXIX, LXX, LXXII; *Mus. roman.* sect. II, 37, 38, 39; *Mus. Worsley.* IV, 2; *Mus. Chiaramont.* XLII.

(6) Sur deux bas-reliefs du *Musée Pie Clémentin*, IV, XLI, et V, XIV; sur un autre de la villa Albani, Zoëga, *Bassirilievi*, II, LXVIII; aux pieds d'une idole de bronze, dans Caylus, *Antiq. grecq. et rom.* VII, XVIII, 3, et d'une statuette en marbre du musée Nani, dans Pacciaudi, *Monum. pelopon.* I, p. 235; sur des pierres gravées, *Nov. Thes. gemm. vet.* II, tav. 85; Gori, *Mus. Florent.* I, 39, 3, et *Pierres grav. de Stosch*, n. 1711, où Winckelmann voit à tort le sanglier d'Érymanthe; sur le célèbre autel Giustiniani, et sur un autre autel, ou base carrée, dans Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1786, genn. tav. II. Parmi les *bronzes d'Herculanum*, il se trouve, t. I, p. 71, une petite *truie*, avec une inscription sur le flanc, qui indique que c'était un *ex-voto* à Hercule. Visconti, *Mus. P. Clement.* IV, 90, et V, 27, et Zoëga, *Bassirilievi*, II, 112-115, ont cherché à donner l'explication de ce quadrupède si souvent joint aux images d'Hercule, sans que les anciens eux mêmes nous aient transmis de renseignemens positifs à cet égard.

(7) On ne doit pas être surpris de voir un *éléphant* porté de cette manière. C'est toujours ainsi que sont figurés les *animaux*, quand ils sont employés comme *symboles :* ainsi Neptune porte sur sa main un *dauphin*, son animal symbolique, *Mus. P. Clement.* IV, XXXII; *Mus. capitol.* IV, 22 et 31.

le siége était en Afrique, suivant les traditions les plus avérées[1], ou bien à sa victoire sur Antée[2], victoires qui fermèrent l'une et l'autre le cercle des travaux prescrits à Hercule, et après lesquelles le demi-dieu se reposa de ses fatigues. C'est donc au terme même de sa carrière laborieuse, sur le dernier rocher de l'Atlas, qu'Hercule se repose ici, comme le prouve d'ailleurs la présence de la *Néréide*, ou plutôt de *Thétis* elle-même, qui accourt vers lui, portée sur un *dauphin*, à travers *l'Océan atlantique*, et celle d'une seconde femme assise sur un rocher voisin, de l'autre côté d'une espèce de détroit, et qui représente ainsi, suivant toute apparence, l'*Europe* personnifiée. En effet, sur le célèbre bas-relief Albani du *Repos d'Hercule*[3], ce demi-dieu est figuré avec le *scyphus* dans la main gauche, comme sur le nôtre, entre une femme désignée par son nom ΕΥΡΩΠΗ, l'*Europe*, et une autre femme dont le nom, presque effacé, a donné lieu à une foule de conjectures diverses[4], et que je proposerai à mon tour de lire ΛΙΒΥΗ, la *Libye* ou l'*Afrique*. Quoi qu'il en soit de cette dernière conjecture, l'explication de notre bas-relief, où chaque personnage a sa signification si nettement déterminée par la place qu'il occupe et par les attributs qui le distinguent, n'est du moins susceptible d'aucune difficulté; et le rapport de la *Néréide*, ou de *Thétis*, portée sur son dauphin, et accourue du séjour des ames fortunées, avec *Hercule*, assis au terme de ses longs travaux, rapport qui constate le sens funéraire de ce bas-relief, d'accord avec la nature même de ce monument qui a servi de sarcophage, confirme à-la-fois l'intention que j'y trouve, et tout l'ensemble des considérations qui s'y rattachent.

Mais le motif qui fit employer le plus généralement ce type de Thétis, sur-tout dans l'état de *sommeil* où la représentent le vase funéraire Barberini, la peinture de tombeau romain et le bas-relief de sarcophage du musée du Louvre, se rapporte, suivant toute apparence, à cette doctrine si populaire de l'antiquité, qui considérait la *mort* comme un *sommeil*, et qui se traduisait si habituellement, dans le langage de l'art, par une *personne endormie*, telle qu'*Ariane*, ou *Endymion*, visitée dans son sommeil par une divinité de sexe différent, telle que *Bacchus* ou *Diane*. Thétis pouvait figurer, au même titre, dans une représentation semblable et sur des monumens du même genre; et le sommeil de cette déesse, devenu le principe de la gloire et de l'immortalité d'un héros, semblait même devoir offrir le type

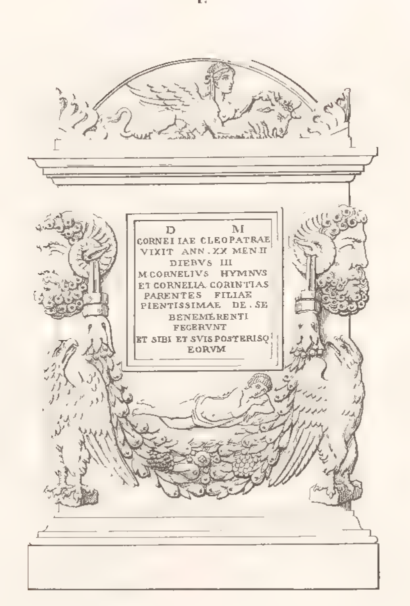
(1) Sur cet exploit d'Hercule, et sur les monumens, en si grand nombre, qui y sont relatifs, et dont les principaux sont les deux vases d'Hamilton, d'Hancarville, *Antiquit. grecq.* I, 127, III, 94, et le vase de Pestum, dans Millin, *Vases peints*, I, 3, voy. Zoëga, *Bassirilievi*, II, LXIV, p. 89 et suiv.; *Mus. british*, III, pl. II; *Mus. P. Clem.* IV, XLI, et tav. agg. B.

(2) Cet exploit d'Hercule est représenté sur un bas-relief de la *Galler. Giustinian.* II, 83, sur un vase de bronze du cabinet du Roi, dans Caylus, *Recueil d'antiquit.* I, XCII, 5, p. 301, et sur une peinture du tombeau des Nasons, Bartoli, XIII, 133.

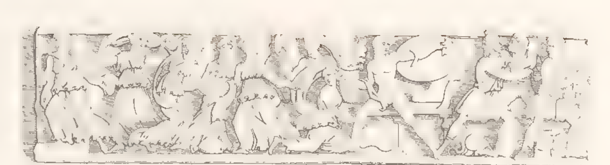
(3) Peu de monumens ont été publiés, cités ou expliqués plus souvent. Zoëga, qui l'a compris, après Montfaucon, *Antiq. expliq.* I, 141, Gori, *Inscript. Doni*, p. 32, Muratori, *Nov. thesaur. inscript.* p. LX, et Corsini, *Herculis quies*, etc. Florent. 1749, folio, dans le recueil de ses *Bassirilievi di Roma*, II, LXX, n'a pas empêché M. Millin de le publier après lui, *Galler. mythol.* CXXIV, 464. Aux auteurs qui s'en sont occupés, soit directement, soit indirectement, et dont le même Zoëga a donné la liste, j'ajouterai Heyne, *Antiq. Aufsaetze*, I, 30-31; Boettiger, *Andeutungen*, 60; Millin, *Galer. mythol.* II, 35-37.

(4) Winckelmann, qui avait cru lire ΗΒΗ, a été réfuté par Fea, *Indicaz. antiquar. per la villa Albani*, p. 167-168, 2 ediz. Zoëga propose, *Bassirilievi*, II, 120, not. 7, mais comme une simple conjecture, ΘΗΒΗ. Corsini, le premier, avait lu, p. XI, ΗΒΑ, et ΠΟΝΟΙ, deux conjectures qui ne semblent guère admissibles, et qui avaient conduit Visconti, *Mus. P. Clement.* III, XLII, note 3, à lire trop arbitrairement, ΗΒΑΣ ΓΑΜΟΣ. Fea lui-même s'abstient de rien proposer. Barthélemy, sans énoncer aucune conjecture sur les lettres gravées à droite d'Hercule, qu'il lit ΒΑΙ et ΤΟΠ, prétend seulement, mais sans en apporter aucune preuve, que le mot ΕΥΡΩΠΗ ne désigne pas l'Europe, *Mémoires de l'Acad.* XXVIII, 602; en quoi il n'a été approuvé ni suivi par personne, à ma connaissance. L'opinion la plus probable est, au contraire, que ces noms, ΕΥΡΩΠΗ, ΙΤΑΛΟΣ, et les autres, moins faciles à lire ou à restituer, ont rapport à des *lieux* célèbres dans l'histoire d'Hercule; et c'est sous ce rapport que la lecture que je propose du mot ΛΙΒΥΗ, est peut-être préférable à celles de Corsini, de Winckelmann et de Zoëga, quoique M. Welcker ait reproduit tout récemment l'opinion de Visconti, *Nachtrag zu der Schrift über die Æschyl. Trilogie*, p. 309-310.

1.


D M
CORNEI IAE CLEOPATRAE
VIXIT ANN . XX MEN II
DIEBVS III
M.CORNELIVS HYMNVS
ET CORNELIA. CORINTIAS
PARENTES FILIAE
PIENTISSIMAE DE . SE
BENEMERENTI
FECERVNT
ET SIBI ET SVIS POSTERISQ
EORVM

2.



le plus convenable à tous égards dans cet ordre de représentations symboliques. Aussi je n'hésite pas à regarder comme empruntées du même type, et comme offrant la même intention, ces figures de femme couchée et endormie, dans l'attitude de la prétendue *Cléopâtre*, qui forment le principal sujet d'un assez grand nombre d'urnes cinéraires, une desquelles fait partie du cabinet du Roi[1], et une autre, pareillement inédite et des plus curieuses, à tous égards, existe à Rome, dans la villa Casali, sur le mont Cœlius. C'est un cippe sépulcral[2], de très-beau travail, et d'une magnifique conservation, orné aux angles de têtes humaines, avec cornes de bélier, et surmonté d'un fronton, dans lequel est sculpté de bas-relief un *sphinx*, avec trois mamelles gonflées de lait, *qui tient entre ses deux pattes une tête de taureau*[3]. La face principale est décorée d'une guirlande, au-dessus de laquelle est figurée une femme qui dort appuyée sur sa main, dans l'attitude si souvent rappelée; et cette attitude a cela de remarquable, sur le monument dont il s'agit, qu'elle semble être en rapport avec l'inscription qui l'accompagne[4]. Je produirai enfin un petit bas-relief sépulcral, encastré dans un des

(1) Voy. planche X, A, n. 3. La *Nymphe* qui est ici représentée endormie, ne peut être considérée que comme une personnification du sommeil éternel, et non comme la personne même à qui était destinée l'urne cinéraire, puisque cette personne est un homme, c'est à savoir, *M. Ulpias*, surnommé *Euphrosynus*, *affranchi de l'Empereur*, probablement *Trajan*, d'après ce nom même d'*Ulpius*, lequel était chargé, dans la maison impériale, d'*avoir soin des habits de chasse*. Telle est du moins l'interprétation que je propose de l'inscription funéraire, qui offre en tête la formule accoutumée : *D. M.*, *Aux Dieux Manes*, et qui est de la teneur suivante :

D. M.
M. VLPIVS AVG LIB
EVPHROSYNVS
A VESTE VENATORIA

(2) Voy. planche X, B, n. 1.

(3) Cette représentation, d'une nature symbolique et probablement astrologique, indique, suivant toute apparence, la constellation dans laquelle était morte la personne à qui était destinée l'urne cinéraire. On trouve fréquemment, en effet, sur des pierres reconnues pour astrologiques, un *lion* dévorant tantôt un *bélier* ou une *tête de bélier*, Passeri, *Gemm. Astrifer.* tav. CLII, tantôt une *tête de taureau*, *ibidem*, tav. CL, quelquefois avec l'addition d'un *cancer*, placé sous les pieds de derrière du *lion*, *ibidem*, CLI, CLVII. De pareilles représentations ne peuvent, suivant les interprétations les plus plausibles et les plus universellement admises, avoir rapport qu'à des idées astrologiques; elles expriment, sur ces pierres, l'influence de la planète salutaire placée dans le *lion*, laquelle triomphe de l'influence contraire de la planète ennemie placée dans le *bélier*, le *taureau* ou le *cancer;* elles ont conséquemment rapport au thème généthliaque de tel ou tel individu. On retrouve, si je ne me trompe, un monument curieux, relatif au même ordre d'idées, et appartenant à une assez haute antiquité grecque, dans la représentation symbolique placée sur le tombeau de la célèbre courtisane Laïs, à Corinthe, et qui consistait, suivant Pausanias, II, 2, 4, en une *lionne tenant un bélier dans ses pattes de devant*, représentation qui forme précisément le type d'une des pierres astrologiques du recueil de Passeri, *Gem. Astrif.* tav. CLII, et celui de quelques monnaies coloniales de Corinthe, Eckhel, *Doctr. num.* II, 239-240. Si l'intention du monument sépulcral de Laïs est telle que je le présume, c'est à-dire, *astrologique* et ayant rapport au thème généthliaque de Laïs elle-même, on aura, je crois, l'explication la plus plausible de ce monument, dont le véritable objet me paraît avoir échappé à Eckhel, et à l'antiquaire romain Al. Visconti, auteur d'une dissertation particulière sur ces médailles, voy. *Effemeridi letterarie*, etc. p. 1-16. La *sirène*, oiseau de mort, placée, avec un *bélier*, sur le tombeau d'*Isocrate*, Plutarch. *Dec. Rhetor. Isocrat.*, doit avoir eu une intention semblable, en ce qu'elle offrait un type tout-à-fait analogue, bien qu'on puisse trouver, dans l'antiquité même, une interprétation différente de cette représentation symbolique, Pausanias, I, 21, 2, avec la note de Siebelis, t. I, p. 70, et qu'un savant, dont l'opinion est d'un grand poids dans ces matières, ait soutenu que les idées astrologiques sont restées étrangères à l'antiquité grecque, Letronne, *Observations sur les représentations zodiacales*, p. 73-80. Quoi qu'il en soit, ce qu'il importe de remarquer sur le bas-relief qui nous occupe, et ce qui ne paraît nullement susceptible de doute, c'est la nature symbolique et l'intention funéraire de ce *Sphinx tenant entre ses pattes une tête de taureau*, représentation absolument conforme à celles que nous offrent tant de pierres astrologiques.

(4) Cette inscription est ainsi conçue :

D. M.
CORNELIÆ. CLEOPATRÆ.
VIXIT ANN XXX MEN II
DIEBVS III.
M. CORNELIVS. HYMNVS
ET. CORNELIA. CORINTHIA
PARENTES FILIÆ
PIENTISSIMÆ DE. SE.
BENEMERENTI
FECERVNT.
ET SIBI. ET. SVIS. POSTERISQVE
EORVM.

C'est-à-dire : *Aux Dieux Manes de Cornelia Cleopatra. Elle a vécu trente ans deux mois trois jours. M. Cornelius Hymnus et Cornelia Corinthia, ses père et mère, ont fait* (ce monument) *à leur fille chérie, qui avait bien mérité d'eux, ainsi qu'à eux-mêmes et à leurs proches, et à leur postérité.* Ce nom de *Cleopatra* se rencontre assez fréquemment sur des inscriptions romaines du même genre, Oderici, *Dissertat.* p. 69; Fabretti, *Inscript. antiq.* p. 11, 31; et j'en ai déjà cité un exemple tiré d'un cippe sépulcral, *Monum. Mattei.* III, LXXII, 2. Ce serait sans doute trop hasarder, que de supposer qu'il entra dans les intentions des auteurs du monument qui nous occupe, un rapport quelconque entre ce même nom et la nymphe endormie, dont l'attitude ressemble si fort à celle de la statue réputée si long-temps *Cléopâtre*. Toutefois, il ne serait pas impossible que, dans les temps de l'Empire, où

compartimens du corridor des inscriptions du musée du Vatican, et que je crois également inédit[1]. Il représente une nymphe endormie, dans la même attitude, et, près d'elle, une autre nymphe, sa compagne, debout et s'efforçant de repousser un satyre, dont l'intention d'attenter au sommeil de la première ne paraît nullement équivoque. Ce sujet rappelle trop évidemment celui du bas-relief que j'ai fait connaître[2], et où j'ai cru trouver Thétis exposée durant son sommeil aux entreprises d'un satyre, pour qu'il soit besoin d'insister sur un pareil rapprochement : quant à l'intention funéraire de ce bas-relief, elle est également mise hors de doute par l'inscription qui l'accompagne[3], et qui, ayant rapport à un *homme*, prouve manifestement que la *femme*, sous les traits de laquelle est représenté ici le *sommeil* éternel, qu'elle soit *Thétis* ou *Ariane* ou toute autre personnification semblable, est un type général employé à cet effet par les anciens sur leurs monumens funéraires.

le personnage de *Cléopâtre* avait acquis une célébrité populaire, ce personnage eût été représenté dans l'attitude en question, et que, par un genre d'allusion dont les monumens anciens offrent de fréquens exemples, on se fût servi de ce type pour orner l'urne funéraire de notre *Cornelia Cleopatra.* On sait, en effet, combien il était dans le goût de l'antiquité, d'exprimer les noms propres au moyen de symboles ou de figures d'une signification équivalente : la *Muse*, au revers des médailles de Pomponius *Musa*, Eckhel, *Doctr. num.* V, 284; le *Silène*, sur celles de Jun. *Silanus*, Visconti, *Mus. P. Clem.* I, p. 329; la *Grenade*, sur les monnaies de *Mélos;* la *Harpé*, sur celles d'*Arpi*, sont des exemples connus de tous les antiquaires. Mais c'est sur-tout sur les monumens funéraires des Romains, qu'abondent ces sortes d'allusions, dérivées sans doute de l'ancien système phonétique des Égyptiens. Le savant Cardinali en a rassemblé quelques exemples, *Iscrizion. antich. Velitern.* p. 209, sans avoir cité toutefois le plus remarquable de tous, et celui qui se rapporte le plus directement à notre objet, c'est à savoir, le cippe sépulcral du *Vatican*, qui offre, en bas-relief, une imitation d'une fameuse statue grecque, du *Diadumène* de Polyclète, tel que nous le possedons dans une rare copie antique, de Cavalleriis, 97, avec cette inscription, déjà publiée par Maffei, *Mus. Veron.* CCLXXVI, 2 :

D M
TI OCTAVI
DIADVMENI

Ce qui viendrait encore à l'appui de la conjecture avancée plus haut, c'est que, sur un assez grand nombre de monumens antiques, d'époque romaine, *Cléopâtre* est effectivement représentée dans une position à-peu-près identique avec celle de la statue du Vatican : telle elle se montre, par exemple, sur un beau camée de la maison Colonna, publié par Bracci, *Memor. de' incisori*, II, XII, pour ne point parler d'autres pierres gravées qui se trouvent dans le recueil d'Agostini, part. I, tab. 78, ed. Gronov., dans le musée Odescalchi, I, XVIII, et ailleurs. Voyez à ce sujet Bracci, p. 125-127, qui cependant me paraît avoir cité comme représentant *Cléopâtre*, des figures où l'on pourrait avec plus de raison peut-être voir des nymphes bachiques ou bien des nymphes de fontaine.

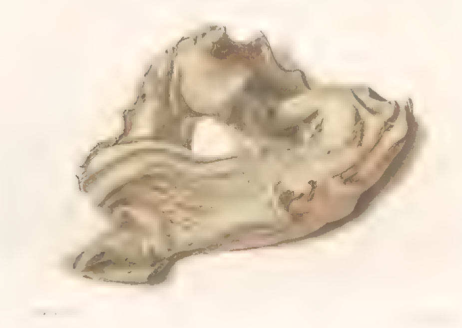
(1) Voy. planche X, A, n. 2.

(2) Même planche, n. 1; voy. p. 28-29.

(3) Voici cette inscription :

D. M.
T FLAVIO EVCH
ARISTO FECIT
FLAVIA. SABINA
FILIA PIENTISSI
MA PATRI DVL
CISSIMO

C'est-à-dire : *Aux Dieux Manes. A T. Flavius Eucharistus, père très-chéri, Flavia Sabina, fille très-pieuse* (a fait ce monument).



VI.





DEUXIÈME PARTIE.

§ I.

Ce n'est pas sans quelque hésitation que j'ai placé ici, en tête des monumens relatifs au héros de l'Iliade, la belle statue connue sous le nom de *Mars en repos*, qui fait depuis plus de deux siècles l'un des principaux ornemens de la villa Ludovisi, à Rome[1], mais dans laquelle je crois reconnaître *Achille* lui-même, d'après des raisons qu'il doit m'être permis de déduire avec tous les développemens que comporte cette interprétation nouvelle.

La statue dont il s'agit, publiée pour la première fois, à ce que je crois, dans le recueil de Perrier[2], et depuis insérée dans les collections de Montfaucon[3], de Maffei[4], de Piranesi[5], et d'autres encore[6], est trop généralement connue, pour qu'il soit besoin d'insister sur son mérite, encore moins d'en donner une description détaillée ; il n'est pas plus nécessaire d'avertir que toutes les estampes où elle est représentée, sans excepter celle de Piranesi, réputée pourtant la meilleure, ne rendent que très-imparfaitement le caractère de cette figure[7] ; et la négligence est même poussée, dans la plupart de ces estampes, au point qu'une petite figure d'*enfant* ou de *génie*, assis aux pieds du personnage principal, a tout-à-fait disparu[8]. On ne saurait cependant tirer de cette suppression aucune induction contre l'antiquité

(1) Voyez planche XI. Il n'est fait aucune mention de cette statue dans le *Catalogue des principales statues de Rome*, rédigé par Aldroandi, ou publié sous son nom, dont la quatrième édition, qui est celle dont je me sers, porte la date de *Venetia*, MDLXII ; et dans aucune des descriptions postérieures des monumens antiques de Rome, je n'ai rien trouvé qui ait rapport à la découverte de cette statue, non plus qu'à l'époque où elle fut placée dans la collection Ludovisi, formée, comme on sait, par le cardinal Buoncompagni, neveu de Grégoire XIV, et de laquelle il paraît que ce monument a fait partie dès l'origine. Voy. Magnan, *la Città di Roma*, etc. t. II, p. 2, Roma, 1779, folio.

(2) Perrier, *Statuæ*, tab. 38.

(3) Montfaucon, *Antiq. expl.* I, 66, 3 ; III, 155.

(4) Maffei, *Raccolta di statue*, tav. LXVI, LXVII.

(5) Piranesi, *Scelta delle migliori statue antiche*.

(6) Dans l'ouvrage cité plus haut de Magnan, *la Città di Roma*, etc. t. II, tav. H, et dans un recueil intitulé *Elegantiores statuæ antiquæ in variis Romanorum palatiis asservatæ*, tab. 24, Rom. 1776, 4°.

(7) On ne pourra faire, je crois, le même reproche à la planche ci-jointe, exécutée avec tout le talent que l'on connaît à M. Granger, d'après un dessin très-soigné et très-fidèle que je dois à l'amitié de M. Debay, pensionnaire du Roi à l'Académie de France à Rome, et dont je me plais à lui rendre ici hommage.

(8) Cette figure d'enfant a été complètement omise dans les deux estampes de Maffei, et dans celles des deux recueils cités plus haut, note 6, lesquelles paraissent à la vérité provenir de la même planche.

de cette figure; car elle se montre sur la gravure de Perrier, qui est la plus ancienne de toutes; et je me suis assuré, par un examen attentif du monument original, qu'elle fait partie du même bloc et qu'elle est l'ouvrage du même ciseau que la figure principale, sauf la tête et les mains, qui ont été restaurées par le Bernin, aussi bien que le pied gauche et la main droite du prétendu Mars. Mais ce qui n'est pas douteux non plus, c'est que cette figure accessoire est exécutée avec une négligence extrême: d'où l'on pourrait inférer avec assez de probabilité qu'elle est une addition postérieure faite au type primitif[1] par l'artiste inconnu, mais, suivant toute apparence, d'époque romaine, qui exécuta ce groupe d'après quelque excellent original. Car indépendamment des raisons de goût qui ne manqueraient pas pour prouver que la statue qui nous occupe n'est qu'une bonne copie romaine d'un bel ouvrage grec[2], à laquelle cette petite figure d'enfant a pu être ajoutée par un caprice de l'artiste et dans une intention très-différente peut-être de la conception primitive, la même collection en offre une preuve à-peu-près décisive, dans une autre statue antique dont il n'a été fait jusqu'ici aucune mention, qui n'a jamais été ni gravée, ni décrite, à ma connaissance, et qui ne méritait cependant ni un pareil oubli, ni une pareille indifférence.

C'est une figure de *Héros grec*, en repos, assis sur un plan presque horizontal, les jambes croisées, et les mains, dont l'une tient une épée, posées sur les genoux, dans une attitude presque absolument semblable à celle du prétendu Mars. Les restaurations assez nombreuses qu'elle a subies dans les mains et dans les jambes, n'affectent du reste; en aucune façon, ni l'attitude, ni le mouvement général de cette figure. La tête, qui paraît avoir été rapportée, quoiqu'elle soit certainement antique, est très-belle, d'un caractère semblable à celui du *Méléagre*, avec lequel le *Mars* offre aussi beaucoup de rapports, et d'un style peut-être supérieur. Par une singularité remarquable, et qui seule prouverait l'époque romaine de cette sculpture, elle est de marbre cipollin, marbre, comme on sait, d'un emploi très-rare dans la statuaire, et d'un effet ingrat et désagréable: d'où il est résulté des inégalités de travail et des imperfections apparentes, qui ont nui sans doute à la réputation de cette statue. Malgré les défauts que je viens d'indiquer, la figure en question n'en est pas moins très-recommandable, ne fût-ce que par cette répétition même qu'elle nous offre d'un type célèbre, variée avec cette liberté dont on sait qu'usaient généralement les anciens artistes à l'égard des originaux qu'ils s'attachaient à reproduire, et, ce qui est ici l'objet essentiel, *sans cette figure d'enfant*, que je regarde, dans le groupe du prétendu Mars, comme une addition faite à une époque romaine, et dans une intention étrangère au monument original.

Quoi qu'il en soit de cette dernière conjecture, ce qu'il importe de remarquer, ce qu'il est, je crois, impossible de méconnaître, dans la figure réputée de *Mars en repos*, c'est le

(1) Je n'ignore pas que la négligence avec laquelle cette petite figure est traitée, put provenir du système général suivant lequel, dans les plus belles productions de l'art antique, la plupart des *accessoires* se trouvaient sacrifiés au sujet principal, ou réduits à une simple indication. Il existe beaucoup d'exemples de cette pratique des anciens statuaires, notamment dans les deux groupes des travaux d'Hercule, du *Musée Pie-Clémentin*, II, VI, VII; mais l'exemple qui s'applique le plus directement à notre objet, est celui que nous fournit le célèbre groupe d'*Hercule et Télèphe*, du Vatican, où la figure de l'enfant est d'une pauvreté de style et d'une médiocrité d'exécution qui contrastent avec le mérite supérieur de la figure principale. Voyez à ce sujet les judicieuses observations de Visconti, *Mus. P. Clém.* II, IX, p. 69, éd. de Milan.

(2) D'après l'examen attentif que j'ai fait, à plusieurs reprises, de cette statue célèbre, j'avoue que les formes ne m'en ont pas paru par-tout d'un choix assez noble, ni d'une exécution assez soutenue, pour y reconnaître un original grec. Le haut du bras gauche, le genou et la jambe droite, en particulier, offrent des détails qui contrastent avec le style idéal de la figure. Généralement, la sculpture de ce morceau m'a semblé un peu molle, et l'exécution un peu négligée. Mais on y retrouve, à travers ces imperfections de détail, un excellent type original et des parties superbes, qui ne peuvent provenir que du meilleur temps de l'école grecque, et de ses maîtres les plus habiles.

caractère de la tête, qui offre, ai-je dit, beaucoup d'analogie avec celle du *Méléagre;* des cheveux travaillés dans le même goût; une physionomie presque semblable, seulement avec une expression plus prononcée de mélancolie et de méditation; en un mot, l'image d'un *Héros grec*, conformément aux types nombreux et certains que nous en possédons[1], et non celle du *Dieu de la guerre*. Cette dernière opinion, admise d'après un examen superficiel, et dans un temps où la critique des monumens était encore imparfaite, ne pouvait guère avoir d'autres motifs que l'*épée* que tient en main la figure en question, et les autres *armes* posées à ses pieds, comme si les armes convenaient au seul personnage de Mars; et enfin, cette petite figure d'enfant ou de génie, qui n'est pas non plus un accessoire propre ou obligé du Dieu de la guerre, quelles que soient l'intention qu'on lui suppose et l'antiquité qu'on lui attribue. C'est sur de si faibles fondemens que reposait uniquement l'ancienne dénomination de la statue qui nous occupe, dénomination admise cependant sans difficulté, sans contestation; répétée, dans le cours de plus de deux siècles, par presque tous les antiquaires[2], sans avoir été l'objet d'aucune réclamation, d'aucun doute[3], et sous laquelle cette statue, réputée par Winckelmann[4] *la plus belle représentation de* Mars *qui nous soit restée de l'art antique*, et, à ce titre, proposée comme type et comme modèle de ce personnage idéal[5], ne pouvait devenir, pour les interprètes des monumens antiques, et sur-tout pour les artistes chargés de les reproduire, qu'une source continuelle de méprises. C'est pour cette raison que je crois devoir soumettre la figure dont il s'agit à un nouvel examen; et j'espère pouvoir montrer, en premier lieu, qu'elle ne représente point *Mars en repos;* secondement, que c'est un *Héros grec*, et, suivant toute apparence, *Achille, méditant sur la vengeance de Patrocle*, qui a fourni le sujet de cette statue.

Il nous reste bien peu de monumens antiques relatifs au dieu Mars[6], desquels nous puissions inférer avec certitude quelle était chez les Grecs la manière la plus généralement admise de représenter cette divinité, *idéal de la force athlétique, et type du courage sanguinaire et farouche*[7], bien plus que du courage calme et réfléchi[8]. L'antiquité avait admiré des statues

(1) Telles sont, entre autres, les célèbres statues du *Méléagre*, du *Jason*, et du prétendu *Gladiateur* Borghèse, ce dernier probablement *Thésée*, suivant une ingénieuse conjecture proposée d'abord par Heyne, *Ant. Aufsaetz.* II, 222, et par Visconti, *Mus. P. Clém.* IV, 21, confirmée par Millin, *Monum. inéd.* I, 370, et admise en dernier lieu par M. Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, 16 18.

(2) Winckelmann's *Werke*, IV, 87; VII, 87; Visconti, *Sculptures d'Elgin*, 42-44; Ramdohr, *Ueber Malerei*, etc. II, 203; H. Meyer, *sur Winckelmann*, IV, 30, VII, 267. J'observe ici que le même H. Meyer, dans sa nouvelle *Histoire des arts du dessin chez les Grecs jusqu'au temps d'Alexandre*, Dresde, 1824, 2 vol. 8°, ne fait aucune mention de cette statue, non plus que M. Lange, dans son *Catalogue d'ouvrages de l'art antique*, ajouté à sa version allemande du *Traité préliminaire* de Lanzi *sur la Statuaire*. Cette omission, qui ne peut être involontaire, semble indiquer que, dans l'opinion de ces deux habiles appréciateurs des monumens antiques, la statue qui m'occupe est, comme il me paraît à moi même, une sculpture d'époque romaine.

(3) Je trouve seulement dans le *Grundriss der Archaeologie* de D. Ch. Beck, p. 171, ces paroles, au sujet de notre statue: *Nach Andern, ein Heros.* Par ces *autres*, M. Beck a sans doute voulu désigner, sans le nommer, M. Hirt, qui, dans son *Bilderbuch*, I, 51, s'exprime ainsi en parlant de la même statue: « Für einen « *Mars* galt die schoene Statue eines sitzenden unbaertigen « Heros, zu dessen Füssen sich ein Amor befindet, in der *Villa* « *Ludovisi*. Wir übergehen hier die Gründe, warum wir nicht « dieser Meinung sind, und behalten uns vor, das Naehere davon « in einem andern Abschnitte zu sagen. » On voit que le célèbre antiquaire allemand se déclare ici contre l'opinion qui fait un *Mars* de la statue Ludovisi, sans s'expliquer, du reste, sur le sujet de cette statue. C'est sans doute dans la partie de son *Bilderbuch* qui doit traiter des *représentations héroïques*, qu'il exposera complétement son opinion à cet égard: mais cette partie n'a pas encore été publiée; et en attendant qu'elle paraisse, je m'estimerai heureux si l'interprétation que je propose obtient l'approbation de M. Hirt.

(4) Winckelmann's *Werke*, IV, 87, 301.

(5) Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1787, t. IV, p. XCI.

(6) Cette rareté des monumens relatifs au dieu Mars a déjà été remarquée par M. Hirt, *Bilderbuch*, I, 51.

(7) Beck, *Grundriss der Archaeologie*, 170.

(8) Homère oppose toujours *Mars*, type de la valeur téméraire et emportée, à *Minerve*, type du courage tempéré par la prudence; voy. *Iliad.* IV, 439, XX, 69, XXI, 391. C'est en vertu de cette distinction que Minerve est dans l'Iliade la divinité tutélaire des héros grecs, et Mars le dieu favorable aux Troyens; conf. Behr, *de Cultu Martis antiquissimo*, II *Disputat.* Geræ, 1818 et 1820, 4°. Le surnom de *Thereitas*, donné à un ancien simulacre de Mars qui se trouvait à Amycles, Pausan. III, 19, 8, était

de Mars, œuvres d'Alcamène[1], de Scopas[2] et de Léocharès[3]; mais nous ne savons pas sous quelles formes, ni avec quels attributs, ces grands artistes avaient conçu et produit leur personnage idéal. Pausanias cite quelques simulacres du dieu Mars, qui paraissent appartenir aux plus anciennes époques de l'art, et qui se rapportent à des traditions locales, également fort anciennes[4], mais sans que nous puissions tirer de ces œuvres de la statuaire primitive, d'ailleurs imparfaitement décrites, la moindre notion applicable aux monumens de la belle époque de l'art. Sur le coffre de Cypsélus, Mars était représenté *armé de pied en cap*, entraînant Vénus[5]; et l'on ne peut guère douter que ce ne fût de cette manière, je veux dire *entièrement revêtu de ses armes*, que les Grecs du premier âge se figuraient le Dieu de la guerre, d'après les images qu'ils en possédaient. C'est ainsi, en effet, que nous le montrent les célèbres bas-reliefs Capitolin[6], Albani[7] et Borghèse[8], seuls monumens, entre tous ceux qui nous sont restés de l'art antique, que nous puissions rapporter avec certitude aux anciennes et primitives représentations de ce dieu. On l'y voit *debout*, vêtu d'une armure complète, avec la *cuirasse* et les *cnémides*, tenant d'une main la *lance*, et de l'autre le *casque*, son attribut essentiel et distinctif; attribut qu'on retrouve en effet dans toutes ses images antiques, sans exception, *statues*[9], *groupes*[10], *bustes*[11], *bas-reliefs*[12], *médailles*[13], *pierres gravées*[14], *autels*

dérivé, suivant l'opinion de Pausanias lui-même, de la même source, c'est-à-dire, de l'idée de *férocité* attachée à ce personnage, bien qu'il y ait eu dans l'antiquité des traditions différentes sur l'origine de ce mot, et que M. Behr, dans la dissertation citée plus haut, ait proposé, *Dispatat.* II, p. 11-13, une opinion nouvelle, qui ne paraît point invraisemblable.

(1) Pausan. I, 8, 5.

(2) Plin. XXXVI, 5, 5. Cette statue de Mars était *assise* [*Mars sedens*]. C'est la seule de ce genre qui soit citée dans toute l'antiquité; et il y a lieu de s'étonner qu'aucun des interprètes de la statue Ludovisi n'ait fait mention d'une circonstance qui pouvait sembler si favorable à leur opinion. J'ai vu aussi à Nola un superbe vase grec, où *Mars* est représenté, dans une réunion de plusieurs dieux, *assis*, avec son nom écrit au-dessus de lui: ΑΡΗΣ. C'est, à ma connaissance, la seule image authentique de ce dieu, dans cette position, qui nous reste de l'antiquité.

(3) Vitruv. *de Architect.* II, 8. Cette statue colossale de Mars était placée dans un temple de ce dieu, à Halicarnasse de Carie.

(4) Pausan. II, 25 et 35; VI, 19, 9; conf. Behr, *Dissert. laud.* II, 6 13.

(5) Pausan. V, 18, 1: Ἄρης ὅπλα ἐνδεδυκώς. Mars portait, sur le monument même, le nom de Ἐνυάλιος, qui lui est donné sur une curieuse peinture antique, où ce dieu combat contre Vulcain pour délivrer sa mère, Passeri, *Pict. Etrusc.* III, CCLV, d'Hancarville, *Antiq. grecq.* III, 108; Millin, *Galer. mythol.* XIII, 48.

(6) *Mus. capitol.* IV, 22.

(7) Winckelmann, *Monam. ined.* 5.

(8) Visconti, *Mus. P. Clement.* t. VI, tav. agg. B II. Conf. Hirt, *Bilderbuch*, vign. 4, p. 3.

(9) *Villa Pincian.* st. III, n. 11; *Mus. capitol.* III, 21; *Mus. florentin. Stat.* III, 37. J'aurai occasion de citer plus bas d'autres statues de Mars, et d'expliquer les raisons pour lesquelles je ne crois pas devoir en faire usage ici.

(10) Tels sont ces groupes de *Mars* et *Vénus*, ou plutôt de personnages romains, sous le costume de Mars et de Vénus, qu'on trouve fréquemment reproduits, de ronde bosse, *Mus. capit.* III, 20, *Mus. florent. Stat.* III, 36, *Villa Pincian.* st. VI, n. 3, ou de bas relief, entre autres sur un sarcophage publié parmi les *Monum. Mattei.* III, IX; voy. notre pl. VII, n. 2, et sur un bas-relief de la *Galler. Giustinian.* II, 103, absolument pareil à celui qu'on voit au palais Grimani, à Venise, et qui sera publié dans mon recueil; groupes dont l'invention peut passer pour grecque, d'après quelques analogies que fournissent des peintures grecques, Tischbein, *Vases grecs*, III, 3; Millin, *Tombeaux de Ruvo*, pl. II; et des pierres gravées, d'ancien style, Millin, *Pierres gravées inéd.* I, XXXIV, 68-70; mais sur lesquels je crois que M. Quatremère de Quincy a cependant eu tort de fonder sa restitution de la Vénus de Milo. Je reviendrai ailleurs sur ce sujet.

(11) *Galler. Giustinian.* II, 32. Ce buste casqué, en basalte noir, est cité par M. Hirt, *Bilderbuch*, I, 52, comme le plus beau buste connu du dieu Mars. Il faut mettre sur la même ligne celui du musée de Dresde, *Augusteum*, I, XXXV. Il s'en trouve encore un de très beau style, en bronze doré, mais de petite proportion, dans la collection du roi de Prusse; Hirt, à l'endroit cité plus haut. On connaît d'ailleurs celui du *Musée du Louvre*, n. 621, publié dans les *Monum. ant. du Mus. Napol.* II, LIX.

(12) J'ai déjà cité les bas-reliefs du Capitole, de la villa Albani et de la collection Borghèse, où *Mars* est représenté tenant à la main son *casque*, comme son attribut essentiel. J'ai fait aussi mention, voy. plus haut, p. 34, des bas-reliefs relatifs à la fable de *Mars et Rhéa Sylvia*, où ce dieu figure toujours avec le *casque* en tête. J'ajoute ici l'indication d'un beau bas-relief, provenant du palais Rondanini, et publié par Guattani, *Monum. ined.* t. IV, decembr. tav. II, où *Mars* est représenté, avec le *casque*, jeune et imberbe, sous des formes plus sveltes, et en apparence plus héroïques, que dans aucune autre de ses images antiques.

(13) Voyez Millin, *Galer. mythol.* XXXIX, 151, 152, 155, 156; XL, 150, 154.

(14) C'est peut-être dans cette classe de monumens antiques que nous possédons le plus d'images de Mars avec le *casque* en tête; je me contenterai de citer les pierres du *Mus. Corton.* 33 et 34, du *Mus. Worsley.* IV, 2, et celles que M. Millin a publiées, *Pierres grav. inéd.* I, XX, XXI, XXII. Sur un assez grand nombre d'autres pierres, *Mars*, bien qu'avec le *casque* en tête, tient de la main gauche un second casque; mais je conviens qu'on pourrait voir ici, avec plus de probabilité, Déiphobe regardant le casque d'Ascalaphus, comme l'a cru le dernier interprète de la *Galerie de Florence*, M. Mongez, III, 1, et XLVIII, 4, Wicar.

et *trônes*[1]; attribut, en un mot, tellement caractéristique, qu'on le lui voit même dans les circonstances où il semble que ce dieu pouvait le mieux s'en passer, comme, entre autres exemples, dans la scène de ses amours avec Vénus, telle qu'elle est représentée sur un célèbre bas-relief de la villa Albani[2].

A ce trait, auquel il n'est pas possible de méconnaître les images de cette divinité, il faut en ajouter un second, non moins particulier; c'est que Mars est toujours représenté *debout*[3] ou en *marche*, et le plus souvent dans une action animée, conformément à l'ordre d'idées dont ce dieu était le type personnifié[4]. De là, les surnoms de *Gradivus*, *Ultor*, *Victor*, *Stator*, *Propugnator*, qui lui sont donnés si souvent sur les médailles romaines; de là, les représentations en rapport avec ces surnoms, lesquelles ne se produisent pas moins fréquemment sur des monumens de tout genre[5], et qui paraissent dérivées d'un type grec, tel que celui des *Hoplitodromes*, ou vainqueurs à la course armée, dont il est probable que les statues, si nombreuses dans la Grèce ancienne, avaient servi de modèles aux représentations romaines de *Mars Gradivus*[6]. L'idée du mouvement était enfin tellement inhérente à celle de Mars, que lorsque, par une exception solennelle, les Spartiates voulurent avoir une image de ce *dieu en repos*, ils lui firent mettre les *fers aux pieds*, par la même raison, ajoute Pausanias, qui avait fait supprimer aux Athéniens les ailes de la Victoire[7].

La plus belle image de ce dieu qui nous soit restée de l'art antique et qui provienne indubitablement d'un type grec, peut-être du célèbre original d'Alcamène, est celle que nous offre le candélabre Barberini, où Mars est représenté *debout*, avec le *casque* en tête et la *lance* à la main[8]. Cette même attitude, que je crois propre à Mars, d'après tous les monumens qui le représentent ainsi, est aussi celle que l'on retrouve à la plupart des statues authentiques de ce dieu, telles que celle qui fut trouvée à Ostie, avec l'inscription MARTI gravée sur la plinthe[9], et dont il existe une répétition antique, que personne n'a citée jusqu'ici, parmi les monumens apportés de la Grèce et publiés par le P. Pacciaudi[10]. Ces deux statues, dont on

(1) Le *casque* de Mars est posé sur son *trône, Pittur. d'Ercolan.* I, XXIX, 55. Ce même *casque* est porté par deux génies de Mars, sur le bas-relief Mattei, que j'ai publié pl. VII, n. 2, et sur les autels triangulaires, ou, pour parler plus juste, sur les bases de candélabres, servant au culte de Mars, telles que celle du Musée du Louvre, *Monum. ant. du Mus. Napoléon*, IV, 15, provenant de Venise, *Ant. stat. della libreria di S. Marco*, II, 33; et sur une autre du *Mus. british*, I, VI, le *casque* est pareillement porté par un génie de Mars, aussi bien que le bouclier et le parazonium. Le célèbre candélabre Barberini, dans le *Musée P. Clémentin*, IV, VII, présente, sur une de ses faces, Mars nu, avec le *casque* en tête. Enfin, sur un autel carré, actuellement au Musée Chiaramonti, publié d'abord par Guattani, *Monum. ined.* t. III, genn. tav. III, p. 8, et reproduit, *Mus. Chiaramonti*, XIX, ce dieu est représenté avec la barbe, et l'armure complète, c'est à savoir, la *cuirasse*, les *ocreæ*, la *lance*, le *bouclier* et le *casque*.

(2) Winckelmann, *Mon. in.* 27-28; Hirt, *Bilderbuch*, I, VII, 5.

(3) Il n'y a guère d'exceptions, sauf les deux exemples que j'ai cités plus haut, p. 52, note 2, que dans les cas où la nature même du sujet exigeait que Mars fût assis, comme lorsqu'il est surpris dans la couche de Vénus, sujet représenté sur deux bas-reliefs, l'un de la collection Borghèse, l'autre de la villa Albani, le dernier desquels a été interprété d'une manière tout-à-fait erronée, suivant moi, par Zoëga, *Bassirilievi*, I, II, 6 sgg., comme offrant la représentation des *Noces de Cadmus et Harmonie*. Le même sujet, conçu différemment, est figuré sur la face antérieure du célèbre autel Casali, Orlandi, *Ragionamento sopra un' Ara antica*, p. 3 : Mars y est représenté assis, la tête nue; et c'est peut-être, quant à cette dernière particularité, la seule exception que je connaisse à l'usage constant de l'antiquité.

(4) Hirt, *Bilderbuch*, I, 53 : *Der Gott rascher, kraftvoller Jugend.*

(5) Il suffira d'indiquer, outre les médailles citées plus haut, p. 52, note 13, la figure de *Mars Gradivus* portant un trophée, sculptée sur la pierre qui forme la clef de la voûte à l'arc de Septime Sévère, telle qu'on la retrouve sur une pâte antique, dans Caylus, *Recueil d'antiq.* IV, LXV, 5; voy. aussi Hirt, *Bilderbuch*, vign. 17, pag. 51; Millin, *Pierres grav. inéd.* I, XXI, 50.

(6) Voy. Thorlacius, *Opuscul. academ.* V, 384-391. La conjecture de M. Thorlacius, à cet égard, me paraît bien mieux fondée que ne l'est, à mon avis, celle par laquelle M. Quatremère de Quincy a cru pouvoir expliquer la statue dite du Gladiateur Borghèse, comme un de ces *Hoplitodromes*. Voy. ses *Dissertat. sur différens sujets d'antiquité*, p. 69 et suiv.

(7) Pausan. III, 15, 5.

(8) Visconti, *Mus. P. Clém.* IV, VII.

(9) Cette statue, trouvée dans les fouilles faites à Ostie en 1802, et acquise alors par l'évêque de Bristol, doit avoir passé en Angleterre. Elle fut publiée par Guattani, *Monum. antich. inediti, ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma*, per l'anno MDCCCV, tav. XVIII, p. 87-92; et c'est d'après C. Fea, *Viaggio d'Ostia*, p. 53, qu'elle est citée par M. Hirt, *Bilderbuch*, p. 52.

(10) Publiée en tête du premier volume des *Monumenti*

ne peut ni méconnaître la conformité, ni contester l'attribution, peuvent servir à fixer l'opinion encore indécise des antiquaires sur le sujet de la belle statue de la collection Borghèse[1], où Winckelmann avait cru voir, avec une sorte d'hésitation, une image de Mars[2]; dans laquelle Visconti, après une discussion longue et approfondie, a reconnu positivement Achille[3]; et bien que cette opinion de l'illustre interprète des marbres Borghèses ait été le résultat des méditations de sa vie entière[4], et que, malgré la faiblesse de son argument principal, relevée en dernier lieu par M. Welcker[5], cet habile antiquaire se soit rangé lui-même à l'avis de Visconti, je crois devoir m'écarter de cette interprétation, non-seulement d'après l'autorité des deux statues que j'ai citées, mais encore d'après des considérations tirées du style même et du caractère de la statue Borghèse.

Il est certain que l'*anneau* placé au-dessus de la cheville du pied droit de cette statue, et regardé par Visconti comme une sorte d'armure destinée à couvrir la seule partie vulnérable du corps d'Achille, et, à ce titre, comme un symbole caractéristique des figures de ce héros, ne saurait, sous aucun rapport, comporter une pareille explication. La preuve tirée du bas-relief Capitolin, où Thétis, en plongeant son fils dans le Styx, le tient précisément par ce même endroit de la même jambe, n'est réellement qu'une de ces circonstances accidentelles, un de ces rapports fortuits, dont on ne peut tirer une induction rigoureuse. A cet égard, les objections proposées par M. Hirt[6] et par M. Welcker[7] me semblent sans réplique. Les *longs cheveux* que le héros porte sous son casque seraient sans doute un plus sûr indice d'Achille, en supposant qu'il est représenté avant le sacrifice qu'il fit de sa chevelure aux manes de Patrocle. Mais, d'un autre côté, ce léger duvet qui ombrage ses joues, ce *commencement de barbe*, contraste avec le visage absolument *imberbe* donné à ce héros[8] dans la statue antique que Visconti lui-même considère comme le type de toutes les figures d'Achille et comme le modèle de celle-ci[9]. Le *casque*, attribut essentiel de Mars; les *griffons*, les *loups*[10], sculptés sur ce casque, sont des symboles propres au Dieu de la guerre, bien mieux encore qu'au fils de Pélée, et qui n'auraient pu être attribués à ce dernier que par allusion aux qualités guerrières qui le rendaient semblable à Mars. Il n'y a donc, dans les principaux traits auxquels Visconti reconnaissait Achille dans cette statue, aucune particularité qui concerne exclusivement ce héros, sauf l'*anneau*, dont l'interprétation, beaucoup trop forcée, paraît inadmissible, et ne saurait, dans aucun cas, servir seule de base à une pareille attribution.

peloponnesiaci du P. Pacciaudi. Cette statue présente, du reste, dans le port de la tête, qui est de face, et dans les accessoires, quelques différences avec la statue trouvée à Ostie, mais qui n'empêchent pas d'y reconnaître un même type et un même personnage.

(1) *Sculture della villa Pinciana*, st. 1, n. 9. Publiée d'abord par Perrier, n. 39, sans l'indication de l'anneau. La meilleure gravure est celle de Bouillon, *Mus. des antiq.* t. II, pl. 15.

(2) Winckelmann, *Monum. ined.* t. II, p. 33.

(3) *Illustrazioni de' monum. scelti Borghesiani*, t. I, tav. v.

(4) Après avoir observé que, dès l'année 1771, cette opinion avait été consignée dans une *lettre* de son père au prince Borghèse, et, plus tard, exposée par lui-même, avec quelques détails, dans le *Mus. P. Clément.* t. I, p. 62, not. 6, Visconti semble s'applaudir de la persévérance avec laquelle il a poursuivi le développement de cette idée; voici ses propres paroles : « Le seconde « cure sono ora ben lungi da farmi cangiare avviso, anzi tutto « mi sembra venire a conferma della proposta opinione. » La dissertation dont cette statue lui a fourni le sujet est en effet l'une des plus étendues et des plus soignées qui soient sorties de la plume de cet illustre antiquaire. Publiée, seulement après sa mort, dans ses *Illustraz. de' monum. Borghes.* Roma, 1821, folio, elle avait été communiquée à M. Petit-Radel, qui l'a citée et suivie dans son explication d'un buste présumé d'Achille, *Mon. ant. du Mus. Napoléon*, t. II, pl. LIX, p. 125-126.

(5) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 33.

(6) Hirt, *Bilderbuch*, p. 52.

(7) Welcker, *endroit cité*, p. 33-34.

(8) Voy. l'*Épigramme* de Christodore, dans l'*Anthologie grecque*, v, 57 : Αἰχμητὴς δ' ἈΝΙΟΥΛΟΣ ἐλάμπετο δῖος Ἀχιλλεύς.

(9) Voici les propres paroles de Visconti : « Non si potrebbe « comporre un' epigramma che sembrasse più proprio ed adatto « alla presente scultura. » Il me semble au contraire qu'il y a bien peu de rapports entre la figure décrite ici par le poète et la statue Borghèse.

(10) Sur le *loup*, symbole de Mars, voyez les témoignages recueillis par Eckhel, *Doctr. num.* V, 300, qui omet cependant le plus positif de tous, celui de Plutarque, *Romul.* IV : Νομίζεται δ' Ἄρεος ἱερὰ τὰ ζῶα. C'est au même titre que les *loups* sont sculptés

Mais a-t-on fait d'ailleurs assez d'attention au mouvement de cette tête doucement inclinée vers la terre, à l'air d'abattement et de confusion qui se peint dans cette physionomie, à la manière dont ce bras droit retombe de son propre poids le long du corps? Comment concilier cette attitude et cette expression avec le caractère guerrier de la statue que Visconti croit avoir servi de modèle à celle-ci, et avec la composition du groupe dont il pense que l'une et l'autre faisaient partie[1]? Comment reconnaître *Achille brandissant sa lance* et *menaçant Memnon*, tel qu'il était figuré dans le groupe en question, ou tel qu'il est décrit dans l'épigramme grecque, comment, dis-je, le reconnaître dans une figure si différemment conçue, telle que la statue Borghèse? On ne pourrait expliquer l'attitude et l'expression de cette figure, en la considérant comme une image d'Achille, qu'en supposant que le héros y est représenté en proie à la douleur de la mort de Patrocle, debout, près de la stèle qui supporte l'urne de son ami[2]; et c'est en effet, dans l'hypothèse dont il s'agit, la seule manière de concilier une pareille expression de mélancolie avec l'idée d'un pareil personnage. Mais la principale difficulté de cette attribution réside véritablement dans la conformation même de la figure qui nous occupe, laquelle n'a rien de la délicatesse des formes, de la beauté idéale des traits, qui caractérisaient le fils de Thétis entre tous les héros grecs, et qui lui avaient permis de déguiser son sexe parmi les filles mêmes de Lycomède, excepté pour la seule Déidamie. Les traits prononcés et même un peu rudes, la barbe naissante, la poitrine large, les épaules et les bras où la puissance et la force sont sur-tout exprimées, semblent en effet convenir à Mars plutôt qu'à Achille. Les *cheveux longs* ne contrediraient pas la première supposition; car c'est sans autorité d'aucune espèce, et c'est même contre le témoignage de tous les monumens, que Visconti a regardé les *cheveux courts et crépus* comme exclusivement propres à Mars[3]. Dans ses plus anciennes images, telles que celles du bas-relief Albani et du candélabre Borghèse, ce dieu porte ses cheveux bouclés et serrés par un bandeau; on les voit de même pendre en boucles sur son visage, dans les représentations de la plus belle époque de l'art, telles que celle du candélabre Barberini, et jusque dans les images du *Mars Gradivus*, telles que celle de l'arc de Septime Sévère. C'est pareillement à l'aide d'interprétations forcées et arbitraires, que Winckelmann avait attribué à Mars une physionomie *jeune et imberbe*, exclusivement à tout autre dieu[4]. Visconti lui-même l'a réfuté sur ce point[5]; et, sans opposer au sentiment de Winckelmann la statue barbue du Capitole[6], long-temps appelée *Mars*, puis *Pyrrhus* ou *Agamemnon*[7], ni cette autre statue, pareillement barbue, du même musée, qui offre le portrait d'*Adrien*[8]; sans s'autoriser non plus de

sur le casque de la déesse *Rome*, *Mus. P. Clém.* II, xv. Quant aux *griffons*, on les voit sculptés sur le casque de Mars, du candélabre Barberini.

(1) Pausan. v, 22, 2. M. Welcker a déjà relevé, d'une manière qui ne permet pas d'y insister de nouveau, le peu de vraisemblance de ce rapprochement; voy. son *Kunstmuseum zu Bonn*, p.35.

(2) C'est une heureuse conjecture de l'interprète des marbres de Dresde, *Augusteum*, t. I, xxxv, laquelle semble approuvée par M. Welcker, *ouvrage cité*, p. 34, n. 2.

(3) Visconti, *à l'endroit cité*: « Nè i suoi capelli (di Marte) son « mai altramente scolpiti che crespi e ricciuti. » Cette assertion, admise et répétée par l'interprète des *Monumens ant. du Musée Napoléon*, II, 125, n'est cependant fondée, à ma connaissance, sur aucun texte positif ni sur aucun monument authentique.

(4) Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, v, 1, 18, et x, 11. Les inductions qu'il tire d'un passage de S. Justin, martyr, *Orat. ad Græc.* § 3, p. 4, et la distinction qu'il s'efforce d'établir entre Ἐνυάλιος, Ἄρης et Mars, ne sont réellement fondées que sur une interprétation tout-à-fait arbitraire; ses commentateurs en ont déjà fait la remarque, *Werke*, IV, 302; et bien que la même distinction se reproduise dans le texte des *Monum. ant. du Musée Napoléon*, I, 164, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de la réfuter de nouveau. C'était Mars Ἐνυάλιος qui entraînait Vénus, sur le coffre de Cypsélus, Pausan. v, 18, 1; et le même dieu, avec le même surnom, est figuré sur un vase peint; v. plus haut, p. 52, note 5.

(5) Visconti, *Mus. P. Clém.* II, XLIX. Voyez aussi, à ce sujet, les *Observations* de Carlo Fea *sur l'Histoire de l'art* de Winckelmann, t. III, p. 465, de l'édit. de Rome.

(6) *Mus. capitol.* III, 48; Maffei, *Raccolta*, CXXX.

(7) C'est l'opinion de M. Hirt, *Bilderbuch*, 51, suivie par Beck, *Grundriss*, etc. p. 171.

(8) *Mus. capitol.* III, 21. Il en existe une répétition, de plus

deux autres statues réputées de Mars, avec plus ou moins de raison[1], lesquelles présentent ce dieu avec une *barbe naissante*, il est constant que, sur des médailles, genre de monumens de l'authenticité la plus haute, et sur des médailles, tant grecques que latines[2], des plus beaux comme des derniers temps de l'art, la tête de Mars est aussi habituellement représentée *barbue* qu'*imberbe*[3], et avec la physionomie de l'âge mûr qu'avec l'air de la jeunesse.

Il est donc certain que, si l'on ne considérait la statue Borghèse qu'en elle-même, abstraction faite de toute attribution particulière, les formes robustes et vigoureuses de cette figure, le casque qu'elle porte, la barbe naissante qui ombrage son visage, sembleraient plus convenables pour Mars que pour Achille. Or, dans cette supposition, l'*anneau*, si subtilement interprété par Visconti, et le port incliné de la tête, avec la physionomie pensive et affligée, que l'illustre antiquaire a négligé de comprendre dans son examen, trouveraient, si je ne me trompe, l'explication la plus satisfaisante. Winckelmann, en avançant que cette statue pouvait représenter Mars, avait déjà fait, au sujet de cet anneau qu'elle porte à la jambe droite, l'application ingénieuse du passage de Pausanias qui décrit une statue de Mars enchaîné par les pieds, laquelle existait chez les Lacédémoniens[4]. On ne saurait nier que cette explication, approuvée encore et suivie en dernier lieu par M. Hirt[5], ne fût en effet la plus naturelle de toutes; celle qu'en donne à son tour M. Welcker[6], savoir, que cet anneau est une indication d'armure, conforme à ce système d'*abréviature* qui remplaçait le tout par la partie, paraîtra peut-être un peu forcée; et l'on a d'ailleurs quelque peine à concevoir dans ce système comment l'autre jambe est restée dépourvue du même symbole. D'un autre côté, l'interprétation de Winckelmann laisse subsister une difficulté assez grave, qui est celle de l'attitude et de l'expression mélancolique de la figure, attitude et expression qui ne semblent point convenir à

petite proportion, *Mus. P. Clém.* t. II, XLIX, Voyez, au sujet de cette dernière figure, les observations de Visconti.

(1) Ces deux statues, dont l'une provient de la villa Albani, et qui toutes deux offrent des restaurations considérables, sont publiées dans les *Monum. antiq. du Musée Napoléon*, t. I, pl. LXXI et LXXII. Elles ont la *tête nue*, ce qui est contraire à l'usage suivi pour toutes les images de Mars; et les symboles qu'elles portent n'ont rien d'antique, ni de propre au personnage en question : d'où l'on peut tirer les inductions les plus graves contre l'attribution de ces statues, qui me paraît en effet très-douteuse. La statue *barbue* du Vatican, *Mus. P. Clém.* II, XLIX, étant reconnue pour un portrait d'Adrien, ne saurait non plus être citée à l'appui de l'usage de représenter *Mars barbu;* et j'en dois dire autant de la statue Borghèse, *Sculture della villa Pinc.* st. III, n. 11, dont la tête moderne a été copiée d'après la statue du Capitole, III, 21. Quant aux statues de *Mars imberbe* publiées dans la *Galler. Giustinian.* I, 79, 115, 116, 120 et 122, je n'en puis rien dire, attendu que je n'en connais point les originaux. Mais la plupart des statues de cette collection, dessinées d'ailleurs avec si peu d'exactitude et publiées sans aucune observation, ayant eu leurs têtes rapportées ou restaurées, sont de peu d'importance dans la question dont il s'agit, bien qu'elles soient citées à l'appui d'une opinion contraire à la nôtre, par l'éditeur du *Musée Chiaramonti*, p. 175, not. 1, éd. de Milan.

(2) Visconti, *Mus. P. Clém.* II, 342, note 2, éd. de Milan, et les commentateurs allemands de Winckelmann, *Werke*, IV, 302, ont déjà cité, d'après Magnan, *Brut. numism.* VI, XXXVIII, XLIX, les médailles des *Bruttiens*, des *Rhégiens*, et des *Mamertins*, à l'égard desquelles il y a pourtant des restrictions à faire. Eckhel, *Doctr. num.* I, 224. Les médailles de *Métaponte*, où l'on a cru généralement jusqu'ici voir la tête *barbue* et *casquée* de *Mars*, avec la légende ΛΕΥΚΙΠΠΟΣ, Millin, *Galer. mythol.* XXXIX, 151, 153, XL, 150; Avellino, *Ital. veter. numism.* t. II, pl. 14 sqq., devraient également souffrir une exception, s'il était vrai que ce mot ΛΕΥΚΙΠΠΟΣ se rapportât à *Leucippus*, chef de la colonie achéenne qui fonda Métaponte, au témoignage de Strabon, *Geograph.* VI, 1, 15, ainsi que M. Avellino, dans un ouvrage récent, *Opuscoli diversi*, t. I, p. 199, paraît disposé à le croire, et que l'avait, long-temps auparavant, conjecturé Beger, *Thes. Brandeburg.* I, 328. Mais la même *tête casquée* et *barbue* paraît sur une médaille autonome de Métaponte, du plus grand module et du plus beau style, avec la légende ΑΓΗ, sans doute pour ΑΡΗϛ, et la partie antérieure d'un *lion*, animal symbolique de Mars, qui semble prouver que cette tête est bien celle de Mars. Dans le cas où les lettres ΑΓΗ seraient regardées comme les initiales d'un nom de magistrat, l'induction tirée du nom de ΛΕΥΚΙΠΠΟΣ n'en serait pas moins détruite par l'apparition de ce nom nouveau. Cette médaille inédite et même unique, à ma connaissance, est gravée vignette n. 3. Quant aux monnaies romaines qui offrent la tête de Mars *casquée et barbue*, il suffira de citer celles de la famille Fonteia, Eckhel, *Doctr. num.* V, 219.

(3) Mars est *barbu*, entre autres monumens que je pourrais citer, sur l'autel Chiaramonti, *Mus. Chiaram.* XIX, où cependant, par une singulière inadvertance des interprètes, il est dit, dans le texte, p. 175, éd. de Milan, que *le dieu est représenté sous la forme d'un jeune homme sans barbe.*

(4) Pausan. III, 15, 5. Conf. Aristid. *Orat. isthm. Neptun.* p. 46; Fabretti, *Column. Trajan.* 298 b; Pacciaudi, *Monum. peloponn.* II, 53.

(5) Hirt, *Bilderbuch*, p. 52; add. Siebelis, *ad* Pausan. II, 44.

(6) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 36.

Mars, honteux ou frémissant de se voir enchaîné dans sa carrière belliqueuse. Mais il est une autre circonstance où Mars, pareillement enchaîné, a bien pu être représenté de cette manière : c'est l'aventure si célèbre de ses amours avec Vénus, que nous voyons retracée sur un assez grand nombre de monumens[1], et qui paraît avoir été l'un des sujets les plus anciens comme les plus populaires de l'art, aussi bien que de la poésie[2]. La diversité de composition qui se remarque sur quatre bas-reliefs relatifs à ce sujet qui nous sont parvenus, prouve en effet qu'il dut y avoir dans l'antiquité un assez grand nombre de types appropriés à cette fable. Sur le plus remarquable de ces bas-reliefs, Mars, *casqué*, et la *tête inclinée*, exprime, dans toute son attitude, la confusion et la honte[3]. Il a de même la tête inclinée, avec une expression semblable, sur le bas-relief qui décore la face antérieure de l'autel Casali: d'où l'on serait peut-être fondé à conclure que c'est ce personnage, dans la situation indiquée, avec l'*anneau* autour de la cheville, symbole du piége où il a été pris, et témoignant, par sa tête baissée, la confusion qu'il éprouve, qui est représenté dans la statue Borghèse[4]. On pourrait encore expliquer cette expression et ce symbole par un fait mythologique auquel je suis surpris qu'aucun des interprètes du monument qui nous occupe n'ait fait jusqu'ici attention; c'est la *captivité de Mars* enchaîné par les deux fils d'Aloée, captivité qui dura treize mois, et qui épuisa toutes les forces de ce dieu terrible[5]. Cette tradition, dont la célébrité est attestée par Homère, rendrait peut-être mieux raison du simulacre lacédémonien et de la statue Borghèse, qu'aucune des hypothèses qui ont été présentées jusqu'ici ; mais quel que soit le jugement qu'on porte sur l'une ou l'autre des conjectures que je viens de proposer, j'avoue que je ne puis voir que *Mars*, et non *Achille*, dans la statue en question; et je tire le principal motif de ma conviction à cet égard, de la conformation même de cette figure, qui ne saurait convenir au fils de Thétis.

Les caractères du dieu Mars une fois reconnus et fixés, tels que je viens de les établir et que nous les offre réunis la plus belle, la plus intègre et la moins contestée des représentations de ce dieu, celle du candélabre Barberini, c'est à savoir, d'un dieu avec tous les traits

(1) Deux bas-reliefs qui offrent ce sujet ont été publiés par Winckelmann, *Monum. ined.* 27 et 28, à l'égard du dernier desquels j'ai déjà remarqué que Zoëga avait proposé une interprétation différente, mais qui ne semble pas fondée, *Bassirilievi*, I, II, 6 sqq. Le même sujet est représenté sur la face principale de l'autel Casali, Orlandi, *Ragionam. sopra un' ara antica*, p. 3; et sur un beau bas-relief, de style grec, trouvé à Capri, et publié par Guattani, *Monum. ined. per l' anno* 1805, tav. XX. Ce dernier monument, qui n'est, à ce qu'il paraît, qu'un fragment d'une composition plus étendue, se trouve actuellement dans les magasins du Vatican. Une pierre gravée du même sujet est décrite aussi par Winckelmann, *Pierr. grav. de Stosch*, n. 609, p. 125.

(2) Homer. *Odyss.* V, 262 sqq.; Virgil. *Georg.* IV, 345; Ovid. *Metamorph.* IV, 171-189; *Art. amat.* II, 561-590.

(3) C'est ainsi que Lucien, *de Saltat.* 63, dépeint Mars ὑποδεδοικότα δὲ ϗ ἱκετεύοντα.

(4) On n'objectera pas, contre cette interprétation, que Mars, surpris dans la couche de Vénus, devait être représenté *assis*, comme il l'est effectivement sur la plupart des bas-reliefs qui ont rapport à cette fable : d'abord, parce qu'un de ces bas reliefs, et celui de tous qui procède le plus directement d'un type grec, le fragment de Capri, fait exception à cet usage ; en second lieu, parce qu'en isolant le personnage de Mars, l'artiste devait le montrer debout, dans l'attitude généralement consacrée pour ce personnage, sauf à indiquer par quelque symbole la circonstance particulière qu'il avait en vue. Le *Mars enchaîné par les pieds*, que Pausanias vit en Laconie, était certainement aussi debout, puisque l'écrivain ne dit pas qu'il fût assis ; et sans s'arrêter à l'opinion des Lacédémoniens ou à celle de Pausanias lui-même, on pourrait conjecturer, avec M. Behr, *de Cult. Mart.* II, 10-11, que ces *fers aux pieds* avaient rapport à la même fable de l'adultère de Mars et de Vénus ; ce qui viendrait à l'appui de notre explication de la statue Borghèse. Je ne sais si l'on ne pourrait expliquer encore de la même manière une pierre gravée qui a été jusqu'ici l'objet d'opinions très-diverses. Winckelmann, qui l'a publiée le premier, *Monum. ined.* 166, voyait, dans un guerrier nu et casqué qui cherche à briser avec son épée un filet dans lequel il est enveloppé, le général athénien Phrynon vaincu par Pittacus ; explication qui n'a même pas le mérite d'être spécieuse. Caylus, *Recueil d'antiq.* IV, LIII, 2, y voyait, avec tout aussi peu de raison, un *gladiateur rétiaire;* et, tout récemment, M. Labus, *Monument. Brescian.* p. 83, un *gladiateur mirmillon.* Mais pourquoi ne serait-ce pas Mars cherchant à se dégager des filets de Vulcain, comme il est dépeint dans un dialogue de Lucien, *Deor. Dialog.* XVII, 1? Si ce n'est parce que cette explication, la plus naturelle de toutes, est celle qui se produit la dernière. Je ne fais mention d'une statue réputée, sans aucun motif, *Mars dans les filets*, et reconnue pour *Endymion endormi*, Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1784, p. VIII, qu'afin de ne rien omettre de ce qui a rapport à ce sujet.

(5) Homer. *Iliad.* V, 389-395.

de la virilité et de la force, constamment *casqué*, le plus souvent *barbu*, toujours *debout* ou *en mouvement*, peut-on dire que l'on retrouve ces caractères dans la figure d'un jeune héros, *imberbe*, la *tête nue*, *assis*, avec une *épée* dans la main, il est vrai, mais non pas avec le *casque* et la *lance*, qui sont les attributs distinctifs de Mars? La qualification de *Mars en repos*[1], au moyen de laquelle on croit expliquer ce que cette position offre de contradictoire et même d'incompatible avec l'idée du dieu de la guerre, cette qualification, dis-je, ne se fonde sur aucun témoignage ancien, sur aucun fait mythologique, où Mars figure effectivement en état de repos. Il apparaît *debout*, même lorsqu'il est désarmé par Vénus; Pausanias ne dit pas qu'il fût *assis*, dans l'ancien simulacre qui le représentait avec les fers aux pieds; et enfin, on ne le voit *en repos* dans aucun des monumens qui le concernent. Il faut donc reconnaître que cette attribution, passablement arbitraire en elle-même, et d'ailleurs contredite par tous les monumens, ne saurait convenir au personnage représenté dans la statue Ludovisi.

Il ne s'agit plus que de rechercher, dans l'examen approfondi de cette statue même, et dans sa confrontation avec d'autres monumens de l'art, le sujet qu'elle représente. Or, le trait caractéristique de la figure qui nous occupe, trait négligé jusqu'ici et comme inaperçu par tous les interprètes, est certainement la pose des *deux mains croisées sur le genou droit*. Il ne serait pas conforme à la saine critique de supposer que cette attitude si remarquable fût un simple caprice de l'artiste, ou qu'elle n'eût été adoptée que d'après de pures considérations de goût. Ce n'est pas ainsi que procédaient les statuaires grecs dans leurs compositions, où tout avait une intention, un but, un motif, lors même qu'ils travaillaient d'après leurs propres inspirations, ce qui n'arrivait pas souvent, à plus forte raison lorsqu'ils suivaient, dans leurs ouvrages, des types fixés en vertu de certaines conventions sacerdotales, ou appropriés à certaines destinations religieuses. On peut admettre, comme un principe à-peu-près général, que, dans les monumens de l'art grec, rien n'était laissé à la fantaisie de l'artiste, si ce n'est les détails de l'exécution. La pose, le costume, les symboles, les accessoires, propres à chaque sujet, étaient déterminés par d'anciennes traditions ou consacrés par d'anciens ouvrages, de manière que, tout en reproduisant un modèle hiératique, le talent de l'artiste pût néanmoins s'exercer dans toute sa liberté. De là ces foules de répétitions venues jusqu'à nous, de figures presque en tout semblables l'une à l'autre, et manifestement dérivées d'un même type; figures qui, souvent reproduites, et chaque fois avec de nouvelles beautés, allaient toujours se perfectionnant de main en main par des imitations successives, suivant ce judicieux principe, qui, dans l'art de la sculpture, faisait consister le mérite de l'originalité, aussi bien dans la reproduction embellie d'un excellent modèle, que dans la création même de ce modèle, c'est-à-dire, en d'autres termes, qui plaçait sur-tout l'invention dans l'exécution.

Une autre observation qui ne me paraît pas moins solidement fondée sur l'étude des monumens antiques, c'est que l'art grec resta toujours plus ou moins fidèle, dans sa pratique, à ses premières habitudes symboliques; qu'il y eut toujours, dans les compositions des artistes, un certain nombre de combinaisons qui avaient une signification propre et déterminée, d'attitudes consacrées qui correspondaient à certaines affections, soit physiques, soit morales,

(1) Visconti emploie habituellement, *Sculpt. d'Elgin*, p. 42 44, pour désigner la statue Ludovisi, cette expression de *Mars en repos*, répétée par la foule des antiquaires; mais on peut toujours demander sur quel témoignage antique se fonde cette dénomination, si ce n'est celui de Pline, cité plus haut, et qui n'a cependant été allégué par personne.

qui appartenaient à certains personnages, soit réels, soit métaphysiques[1]. Les nombreuses répétitions d'une même attitude donnée, dans une même situation, à des personnages divers, telles qu'elles se rencontrent sur les vases et sur les bas-reliefs, prouvent sans nul doute qu'en adoptant telle pose convenue, les artistes avaient eu pour objet d'exprimer telle intention, ou de caractériser tel personnage. En un mot, on voit clairement, par tous les ouvrages de l'antiquité, qu'il y eut un langage symbolique de l'art, qui avait ses formules consacrées, ses expressions convenues, et qui était probablement dérivé de cette ancienne écriture figurative, dont les élémens, participant à-la-fois de la forme et de l'idée des objets, avaient fourni les premiers modèles des arts d'imitation.

Sans chercher ailleurs que dans la statue qui nous occupe des exemples à l'appui de cette observation, c'est un fait indubitable, que l'attitude qu'elle nous présente avait été employée, avec une intention déterminée, dans une composition qui paraît avoir eu la plus grande influence sur le développement des arts parmi les Grecs; je veux parler des fameuses peintures du *Lesché* de Delphes, exécutées par Polygnote, peintures qui, embrassant presque toutes les inventions épiques connues de son temps, avaient naturalisé dans le domaine de l'art un monde poétique tout entier, et où tous les artistes postérieurs paraissent avoir puisé, comme les poètes aux sources d'Homère, une foule de personnages, de motifs et d'intentions pittoresques[2]. Or, dans le grand nombre de personnages mis en scène par Polygnote, Pausanias, qui décrit soigneusement chacun d'eux, cite *Hector, assis, tenant son genou gauche embrassé de ses deux mains, dans l'attitude d'un homme absorbé par la douleur*[3]. Ce témoignage d'un écrivain grec si familier avec les monumens de son pays, prouve que l'attitude dont il s'agit avait dès-lors une signification déterminée et populaire: d'où nous pouvons inférer que cette attitude, ainsi consacrée dans un pareil lieu et par l'autorité d'un si grand maître, ne put être reproduite dans d'autres ouvrages de l'art que dans un cas semblable et avec une intention équivalente. Nous retrouvons en effet la même attitude attribuée, pour le même motif, à des personnages divers, non-seulement sur des monumens de l'art, lesquels ne peuvent offrir jamais que des représentations individuelles, mais encore dans des descriptions de poètes, qui ont besoin de généraliser leurs images pour les rendre intelligibles. Ainsi Apollonius de Rhodes, voulant montrer Chalciopé affligée de la funeste passion de sa sœur Médée, la représente interrompant son discours par ses larmes abondantes, puis *tenant embrassés ses genoux de*

(1) Rien n'est plus fréquent que de trouver, sur les monumens antiques, des attitudes qui paraissent avoir été propres à certains personnages, ou caractéristiques d'un certain ordre d'idées. Ainsi Neptune se reconnaît constamment à son attitude, aussi bien qu'à ses symboles. L'attitude du *Faune en repos*, sur laquelle on peut consulter les académiciens d'Herculanum, *Pittare*, II, 1, note 9, et III, 26, note 8, est donnée, avec la même intention, à l'*Apollon* dit *Lycien*, à *Bacchus*, et, ce qui est plus remarquable, à *Hercule* Ἀναπαυόμενος, sur le célèbre bas-relief Albani, et sur un autre bas-relief, *Mus. Chiaramont.* XLII. D'autres attitudes se reproduisent si souvent dans des circonstances semblables, qu'il est impossible d'y méconnaître une même signification, et j'aurai occasion d'en rapporter plus d'un exemple dans le cours de ces recherches; mais voyez à ce sujet les observations faites par Buonarotti, *Medaglion. antich.* prefaz. p. VIII; Visconti, *Mus. P. Clém.* I, XIX; Zoëga, *Bassirilievi*, II, 201; Lessing, *Saemmtlich Schriften*, X, 143; Boettiger, *Vasengemaelde*, I, 120; et les interprètes du *Mus. capitol.* IV, 12 et 39.

(2) M. Boettiger a réuni, *Archaeolog. der Malerei*, p. 296-368, tous les témoignages qui peuvent avoir rapport à ces célèbres peintures, en indiquant, dans celles du *Campo Santo*, de Pise, l'analogie la plus frappante que puisse offrir l'histoire des arts modernes. Les frères Riepenhausen ont essayé de donner, par le dessin, une idée des tableaux de Polygnote, *Gemaelde von Polygnotos in der Lesche zu Delphi*, en XIV feuilles, avec une explication de 51 p. 4°, Goetting. 1805. Cet essai, perfectionné dans une seconde édition, *les Peintures de Polygnote à Delphes*, XX feuilles, avec un avant-propos, Rome, 1827, pourrait donner lieu à plus d'une observation critique; et l'on doit sur-tout regretter que les auteurs de ce travail estimable n'aient pas profité davantage de l'étude des vases peints, qui leur auraient épargné bien des frais d'invention.

(3) Pausan. X, 31, 2: Ἕκτωρ μὲν καθεζόμενος· ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ ἈΝΙΩΜΕΝΟΥ ΣΧΗ͂ΜΑ ἐμφαίνων. Voyez sur ce passage la note de M. Siebelis, IV, 273, qui adopte l'opinion de Winckelmann, *Werke*, II, 527, contre celle de ses commentateurs allemands, *ibid.* 716, et s'autorise à cet égard de l'assentiment de M. Boettiger, *Archaeolog. der Malerei*, 356.

ses deux mains, et laissant tomber sa tête sur sa poitrine[1]. En offrant cette image à l'esprit, le poète savait que chacun de ses lecteurs pouvait se la rendre aussitôt sensible et palpable, dans quelqu'une de ces nombreuses représentations répandues en tout lieu et familières à tout le monde. Ainsi, le poète généralisait l'œuvre de l'artiste; et l'artiste à son tour donnait la forme et la vie aux images immatérielles du poète.

Nous ne saurions douter, d'après les seules autorités que je viens de produire, que l'attitude dont il s'agit n'ait eu en effet la signification que je lui attribue. Aussi trouvons-nous chez des auteurs, même des époques les plus récentes, de fréquentes allusions à l'usage de tenir ses deux mains croisées sur les genoux, *en signe de douleur*[2]. Mais c'est sur-tout par le témoignage des monumens qu'il est intéressant pour nous d'obtenir la confirmation d'un fait suffisamment établi par l'autorité des écrivains. Je n'alléguerai pas la figure sculptée sur un des bas-reliefs de la frise du Parthénon[3], figure dont Visconti a déjà fait remarquer la ressemblance d'attitude avec celle du Mars Ludovisi[4], et dans laquelle il croyait reconnaître *Triptolème;* que Stuart, au contraire, prenait pour *Thésée*, l'un et l'autre sans motifs suffisans, et surtout sans le moindre égard à cette attitude même, laquelle était certainement significative dans l'intention de l'artiste, quoique, dans l'état actuel de cette figure, et attendu le défaut absolu de tout symbole caractéristique, il soit bien difficile aujourd'hui d'en deviner le sujet[5]. Mais je puis citer des monumens où la même attitude est donnée à des personnages non incertains, et avec une intention non équivoque. En tête de ces monumens, je placerai la fameuse pierre de Stosch, représentant *cinq des sept chefs contre Thèbes*, l'un desquels, Parthénopée, se distingue par la manière dont il tient son genou gauche croisé par-dessus l'autre, et serré de ses deux mains[6], soit que cette manière de représenter ce héros fût conforme à quelque tradition particulière, soit qu'elle eût été consacrée par quelques monumens

(1) Apollon. Rhod. *Argonaut.* III, 705-707 :

> Ὣς ἄρ' ἔφη, τὸ δὲ πολλὸν ὑπεξέχυθ' αὐτίκα δάκρυ·
> Νειόθι δ' ἀμφοτέρῃσι περίσχετο γούνατα χερσί,
> Σὺν δὲ κάρη κόλποις περικάββαλεν....

Brunck et la plupart des interprètes ont entendu ce passage différemment; ils supposent que Chalciopé serre de ses deux mains les genoux de *sa sœur*, et qu'elle laisse tomber sa tête pareillement dans le sein de *sa sœur*, deux choses dont il n'y a pas la moindre indication dans le texte, tandis que ce texte, interprété de la manière la plus littérale, produit le sens le plus conforme aux monumens de l'art. Aussi l'application faite de ce passage à l'attitude de Parthénopée, par Winckelmann, dans ses *Monum. ined.* 105, réunit-elle toutes les conditions de l'interprétation la plus heureuse.

(2) S. Basile semble faire allusion à un usage général, dans ce passage de ses homélies, *apud* Price *ad* Apul. *Metamorph.* III, 13 : Ταῖς ἀγυραῖς ἐγκαθήμενοι, καὶ τὰς χεῖρας κατὰ τῶν γονάτων συμπλέξαντες· τοῦτο γὰρ τῶν ΠΕΝΘΟΥΝΤΩΝ ΣΧΗΜΑ. Apulée représente un des personnages qu'il met en scène, dans cette même attitude, et avec cette même intention positivement exprimée, à l'endroit cité plus haut : *Palmulis inter alternas digitorum vicissitudines super genua connexis, sic... ubertim* FLEBAM. Le croisement des jambes, *complicitis pedibus*, avait aussi dans certains cas, pour les personnes représentées debout, une signification équivalente, au témoignage du même Apulée, confirmé d'ailleurs par la description que fait Philostrate d'une ancienne peinture dont le sujet était le deuil causé dans l'armée des Grecs par la mort d'Antiloque, peinture dans laquelle les personnages secondaires, figurant l'armée entière, étaient représentés *debout et les jambes passées l'une par dessus l'autre*, Philostrat. *Imag.* II, 7, p. 64, ed. Jacobs.

(3) Stuart, *Antiquit. of Athens*, II, XIII, 6.

(4) Visconti, *Sculpt. d'Elgin*, p. 42-44.

(5) Néanmoins, en se fondant sur le sens de l'attitude donnée à ce personnage, on pourrait voir en lui *Oreste* près de *Pylade*, et, dans le groupe voisin, les *Dioscures :* tous personnages dont les rapports avec l'histoire héroïque d'Athènes sont suffisamment connus, et dont, à ce titre, la présence ne pourrait surprendre sur les sculptures du Parthénon.

(6) Winckelmann, en publiant cette pierre, *Pierres de Stosch*, p. 344, et *Monum. ined.* n. 105, fit une juste application du passage de Pausanias à cette attitude en général, et à celle de Parthénopée en particulier; ce qui n'est pas inutile à remarquer, puisqu'un savant antiquaire, Millin, observant à son tour la même attitude donnée à Électre sur un vase grec, Millingen, *Vases peints*, XIV, s'exprimait encore tout récemment en ces termes, *Orestéide*, p. 13 : « Electre retient avec ses mains jointes « et ses doigts croisés un de ses genoux, attitude remarquable, « et qui n'a encore été observée dans aucune composition. » A cet égard, sa mémoire était d'autant plus en défaut, que, bien avant Winckelmann, la même observation avait été faite par Beger et Gori, au sujet de deux monumens dont il sera parlé plus bas; et plus anciennement encore, un savant qui n'a été cité par personne, et qui a précédé tout le monde dans l'observation dont il s'agit, Valois, *sur* Ammien Marcellin, XXIX, 2, 560, relevant le passage de Pausanias, en avait tiré la même induction. Il est juste de rendre à chacun ce qui lui est dû; et ce que je réclame pour Valois, Beger, Gori et Winckelmann, forme d'ailleurs autant d'autorités de plus en faveur de mon opinion.

plus anciens, bien que cette pierre soit elle-même d'une haute antiquité, et d'un style sans doute antérieur à celui des peintures de Polygnote.

Sur une autre pierre dont il existe plusieurs répétitions antiques, *un Héros, nu et imberbe, assis sur un rocher, avec la physionomie pensive et affligée, et tenant un de ses genoux élevé et serré de ses deux mains*[1], a été pris par quelques antiquaires pour *Philoctète* ou pour *Hector*[2], en se fondant, pour cette dernière attribution, sur le passage de Pausanias cité plus haut. Mais il est évident, d'après les paroles mêmes de cet auteur, que l'attitude qu'il décrit exprimait la douleur en général, et non celle d'Hector en particulier; et quant au personnage représenté sur la pierre dont il s'agit, ce ne peut être ni *Philoctète*[3] ni *Hector* qui soient figurés ainsi sous les traits d'un *héros imberbe*. Une seconde pierre nous montre le même personnage dans une attitude absolument semblable, et, de plus, avec ses armes à côté de lui, c'est à savoir, le *parazonium* suspendu et le *bouclier* dressé contre un tronc d'arbre. Gori, qui a publié le premier cette pierre[4], croyait y reconnaître, d'après l'autorité de Pausanias et suivant l'exemple de Beger[5], *Hector assis dans les enfers, et pleurant sa jeunesse moissonnée par le glaive.* Mais les armes ne conviennent point à un pareil personnage dans une pareille position; la physionomie jeune et imberbe ne sied pas non plus à *Hector*, sujet d'ailleurs bien rarement traité par les anciens artistes, tandis que son heureux vainqueur, le héros de l'Iliade, est aussi le sujet favori des arts et particulièrement de celui de la glyptique[6]. Aussi M. Millin, publiant de nouveau cette pierre, l'a-t-il reproduite sous le nom d'*Achille*[7]; attribution qui me paraît indubitable, et que je crois généralement admise[8].

La même attitude affectée, avec la même intention d'exprimer la douleur, à des personnages divers et de sexe différent, se retrouve encore sur d'autres monumens, dont l'énumération peut donner lieu à des observations utiles et à des rapprochemens curieux. Ainsi, sur une intaille publiée par Maffei[9], on voit une femme assise et tenant son genou avec ses mains

(1) Je ne puis citer que la description de cette pierre, telle qu'elle se lit dans la IV[a] *dissertazione*, p. 73, de l'abbé Raffei : « Figura maschile, tutta nuda, sbarbata, e sedente sù d' un sasso, « la quale mesta in viso, tenendo alzato un ginocchio, lo stringe « con ambo le mani. » Ce savant, assez généralement malheureux dans ses explications, se sert de la pierre en question pour interpréter un bas relief Albani où il croit voir Philoctète, contre toute espèce de vraisemblance.

(2) La première opinion indiquée plus haut, au sujet de la pierre citée note précédente, et publiée dans la *Scena troica in Dict. Cret. et Daret. Phryg.* tab. VI, Amstelod. 1702, est celle de Schmid et de Gronovius; Beger, *ibidem*, se fondant sur le passage de Pausanias, s'était prononcé pour la seconde.

(3) Philoctète n'est jamais représenté, sur le très-petit nombre de monumens qui ont rapport à ce personnage, autrement que *barbu*, et avec l'apparence de la maturité de l'âge, et aussi avec les signes de son infirmité. C'est ainsi qu'il apparaît sur des bas-reliefs d'urnes étrusques publiés par Gori, *Mus. Guarnacci*, tab. VIII, p. 48-50; sur des pierres gravées, dans Winckelmann, *Monum. ined.* 118, 119, et entre autres sur celle de Boethus, dans Choiseul Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, III, pl. XVI, p. 155; enfin sur un beau miroir étrusque, publié par M. Inghirami, *Monum. etrusch.* ser. II, tav. XXXIX, p. 408 416, avec une explication qui ne laisse rien à desirer. Je ne cite point le bas-relief Albani publié par Raffei, *Dissertaz.* IV, p. 73-78, parce que l'explication de ce savant, bien qu'admise avec quelques doutes par Zoëga, *Bassirilievi*, I, LIV, 258 sgg., est rejetée avec toute raison par Morcelli, *Indicaz. antiq. per la villa Albani*, n. 539, et par Visconti, *Mus. P. Clement.* IV, tav. XVI, p. 31, note a, et t. V, tav. XVI. On pourrait aussi élever d'assez graves difficultés sur la justesse de l'attribution de quelques autres monumens, où M. Schorn a cru reconnaître Philoctète, *Homer nach Antiken*, VII, IV, 41-45; conf. Welcker, *ad* Philostrat. jun. *Imag.* XVII, 674. J'aurai occasion de parler ailleurs, avec quelques détails, des monumens relatifs à Philoctète.

(4) Gori, *Mus. Florent.* Gemm. t. I, tab. XXV, 3, p. 62. Cette pierre est reproduite dans la *Galerie de Florence*, XXXIII, 1, et expliquée par le nouvel interprète de cette galerie, M. Mongez, de la même manière que par Gori. J'en ai fait placer le *trait* sur le piédestal de la statue Ludovisi, afin qu'on pût mieux juger, par le rapprochement des deux figures, de l'identité du sujet qu'elles représentent, d'après la conformité presque absolue de l'attitude et de l'expression qu'elles offrent l'une et l'autre.

(5) Beger, *de Bell. et excid. Troj. in ant. tab. iliac.* p. 31.

(6) Voyez le dénombrement des pierres gravées relatives à Achille, donné par Millin, *Monum. ined.* t. I, p. 57-58; et le *Catalogue* de Tassie, n[os] 9298 à 9355.

(7) Millin, *Galer. mytholog.* CXLVI, 566.

(8) Cette pierre est ainsi décrite dans le *Catalogue* de Tassie, sous le n° 9223, d'après un soufre de Stosch : « Achille assis « devant un arbre contre lequel est appuyé son bouclier; il re- « tourne la tête, et semble suivre des yeux la belle Briséis « qu'Agamemnon lui avait enlevée... Des deux mains il tient « son genou droit; ce qui a persuadé Lippert de voir ici Phi- « loctète à Lemnos. »

(9) Maffei, *Gemm. antich. figur.* II, 25.

jointes, femme prise d'abord pour *Agrippine*, puis pour *Ilithyie*[1], et reconnue enfin pour *Électre*, assise au tombeau d'Agamemnon, et plongée dans la réflexion et la douleur[2]. C'est en effet sous cette même attitude qu'*Électre* est représentée, dans la même situation, sur un des plus beaux vases du musée de Naples[3]; et, à cette occasion, je ne puis m'empêcher de faire remarquer le rapport frappant qui existe entre la composition de cette figure, et l'attitude de Chalciopé décrite par Apollonius de Rhodes; en sorte que l'auteur des Argonautiques semble avoir eu sous les yeux une figure semblable, et que l'œuvre de l'artiste devient réellement ici le commentaire de celle du poète. Cette attitude était tellement un type commun, servant à représenter toute personne affligée, qu'on la retrouve, dans toute circonstance semblable, et notamment dans ce même sujet des enfans d'Agamemnon au tombeau de leur père, sujet fréquemment reproduit sur des vases grecs, de fabrique athénienne[4]. Ainsi, un de ces vases déjà publié par M. Maisonneuve[5], mais avec quelques inexactitudes, nous montre un jeune héros assis sur les degrés d'un tombeau, et s'entretenant avec un autre personnage, debout devant lui; groupe où l'on ne peut méconnaître Oreste et Pylade occupés de leurs projets de vengeance; et sur ce vase, le fils d'Agamemnon, le cœur plein de sa douleur, est précisément dans l'attitude donnée à Électre sur le vase cité en premier lieu, c'est-à-dire, pressant son genou de ses deux mains. Sur le célèbre bouclier, ou, pour parler plus juste, disque d'argent du cabinet du Roi, où l'on s'accorde généralement à voir *Briséis rendue à Achille en présence des principaux chefs de l'armée grecque*, le vieux *Phénix*, celui de tous les assistans qui doit prendre la part la plus vive à l'affliction de son élève, est aussi celui qui a été reconnu, à cette même attitude significative, par Millin[6], dont l'opinion, embrassée expressément par Heyne[7], et tacitement par les derniers éditeurs de Winckelmann[8], a été depuis encore fortifiée de nouvelles raisons par MM. Lange et Welcker[9]. Mais voici un rapprochement des plus curieux, et qui prouve invinciblement à quel point l'art procédait chez les anciens, d'après des données fixes, d'après des conventions établies, qui ne laissaient, dans les compositions des artistes, rien de vague ni d'arbitraire. Sur un vase inédit du musée de Naples[10], qui représente une des scènes les plus remarquables de l'Iliade, celle de l'ambassade envoyée par Agamemnon à Achille pour calmer le ressentiment de ce héros[11], on reconnaît pareillement, dans un des personnages assis vis-à-vis d'Achille, et tenant son genou gauche élevé et serré de ses deux mains, le vieux *Phénix*, gémissant de l'inflexible opiniâtreté de son élève; et c'est sans contredit un des traits de conformité les plus frappans qu'on puisse trouver, entre des monumens d'une nature et d'une époque si différentes, que cette même attitude donnée, avec la même

(1) La première opinion est celle de Maffei; la seconde a été proposée par M. Boettiger, *Ilithya oder die Hexe*, Weimar, 1798, 8°, et suivie par Millin, *Dictionn. mythol.* au mot *Ilithyie.*

(2) Millin, *Orestéide*, p. 13. Cette conjecture, avancée par Millin avec une sorte d'hésitation, me semble de beaucoup préférable à toutes les autres explications données de la même pierre.

(3) Millingen, *Vases grecs*, XIV; Millin, *Orestéide*, pl. 1 et 2.

(4) Ce sont des vases *à fond blanc*, avec des figures tracées au pinceau, le plus souvent en un trait *rouge*. La forme habituelle de ces vases est celle de *lecythus*; et le sujet qui s'y trouve le plus communément représenté, est un groupe de deux ou trois personnages, disposés, avec des attitudes légèrement variées, autour d'une *stèle* funéraire.

(5) Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases grecs*, pl. XVIII. Le dessin de ce vase, qui n'a pas été terminé, offre quelque négligence; mais cette négligence ne va pas au point de donner au personnage que je prends pour *Oreste* un sein de femme, comme on le lui voit sur la planche de M. Maisonneuve. Ce vase, qui fait partie de la riche collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris, sera publié dans mon *Orestéide.*

(6) Millin, *Monum. ined.* t. I, p. 69 et suiv.

(7) Heyne, *Goetting. Anzeig.* 1801, p. 133.

(8) Winckelmann's *Werke*, II, 677, VI, 270.

(9) Lange, dans le *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alt. Kunst*, p. 490-499, avec les notes de M. Welcker, *ibid.* Je dois ajouter aux témoignages produits jusqu'ici l'assentiment donné par M. Boettiger, *Archaeolog. der Malerei*, p. 356, à l'explication de la figure de Phénix, et à la signification de cette attitude en général.

(10) Voy. notre planche XIII.

(11) Homer. *Iliad.* IX, 185 et sqq.

intention, au même personnage, sur un vase grec d'une antiquité non douteuse, et sur un bas-relief romain du troisième ou quatrième siècle de notre ère.

Je ne veux pas quitter ce sujet, qui pourrait fournir peut-être un moyen d'expliquer certaines représentations restées jusqu'ici sans interprétation satisfaisante[1], je ne veux pas, dis-je, quitter ce sujet, sans indiquer encore un monument où l'attitude en question n'est du moins susceptible d'aucune équivoque. C'est un vase inédit représentant la scène du fatal présent apporté par les enfans de Médée à sa rivale[2]. Le moment choisi par l'artiste est celui où la princesse de Corinthe, déjà renversée de son siége par la violence de la douleur, essaie d'arracher de dessus sa tête le voile infecté de poison : sujet pathétique, traité à-peu-près de même sur un assez grand nombre de sarcophages romains[3]. D'un côté, le vieux roi de Corinthe, et un second personnage, qui paraît être la mère[4], accourent au secours de leur fille; de l'autre, le *pædagogue*, également représenté sous les traits d'un vieillard, c'est-à-dire, avec le front chauve et des rides au visage, se hâte d'emmener les enfans, innocens auteurs de ce désastre. Au-dessus de cette composition, dont tous les personnages sont réels et historiques, est assise une autre figure d'un ordre surnaturel; ce qui résulte de sa position même sur un plan plus élevé, c'est à savoir, un *génie ailé*, et probablement un *génie funeste;* ce que prouve encore, indépendamment de sa présence à cette scène de deuil, l'attitude dans laquelle il est représenté tenant ses genoux serrés de ses deux mains. Ce n'est pas ici le lieu de donner une explication complète de ce vase intéressant, qui sera publié à sa place naturelle dans le cours de ces recherches; mais j'ai dû, en attendant, signaler, à l'appui des observations faites plus haut, l'attitude si caractéristique de ce *génie*, dont l'intention, de quelque manière qu'on interprète cette figure elle-même[5], ne saurait paraître équivoque, et dont l'exemple devient une preuve de plus, et des plus remarquables à tous égards, du sens affecté à l'attitude en question pour des personnages de nature et de condition très-diverses.

(1) De ce nombre est une belle peinture des *Thermes de Titus*, pl. 25, où l'on a cru voir *Pénélope au milieu des prétendans*, mais sans aucune apparence de raison; voyez *le antiche Camere delle Terme di Tito descritte dall'* abb. Carletti, n. LVIII, p. 83. Le personnage principal, assis sur un siége, avec son genou gauche qu'il presse de ses deux mains, semble indiquer, par cette attitude même, quelque sentiment douloureux qu'il éprouve. De l'autre côté, un jeune homme debout, entre plusieurs de ses compagnons, paraît vouloir, d'après le geste de sa main droite placée sur son cœur, se disculper d'une accusation injuste. Or, il n'est guère possible de méconnaître à ces traits la scène d'*Hippolyte se défendant, devant Thésée, du crime qui lui est imputé;* d'autant plus que cette composition sert de pendant, dans la même salle, à une peinture de la même dimension, qui représente *Hippolyte résistant aux instances de la nourrice de Phèdre, et partant pour la chasse*, sujet encore mal interprété par Carletti, qui y a vu *Vénus et Adonis*. Je ne sais si l'on ne pourrait pas encore appliquer la même observation au célèbre bas-relief de S. Hawkins, où M. Millingen, *Anc. uned. monum.* II, XII, 21-24, a cru voir *Vénus et Anchise*, et M. Schorn, *Homer nach Antik.* VII, III, avec plus de raison, ce me semble, *Vénus et Pâris*. Sur ce beau monument de l'art grec, *Vénus* apparaît entre *deux génies*, *deux Amours*, suivant M. Schorn, *Éros* et *Himéros*, selon M. Millingen; mais l'un de ces *génies*, qui tient embrassé de sa main son genou droit relevé, pourrait être, à ce signe, interprété pour un *génie funeste, Alastor;* ou bien encore, on pourrait voir dans ces deux Amours, *Éros* et *Antéros;* interprétation qui rentrerait dans une idée ingénieuse de Goethe, *Kunst und Alterthum*, IV, 1, 34, mais qui serait du moins fondée sur l'autorité des monumens.

(2) Ce vase fait partie de la belle collection de M. le marquis de Santangelo, à Naples, qui m'a permis d'en prendre un calque et de le publier.

(3) On connaît plusieurs répétitions de ce sujet, telles que le grand bas-relief Lancelotti publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 90 et 91, et placé actuellement au musée du Vatican; un bas-relief semblable, de la villa Borghèse, dans Bellori, *Admiranda*, 55; et un autre; conservé dans le musée de l'académie de Mantoue; voy. sur ce dernier, Carli, *Dissertazioni due*, etc. Mantova, 1785, 12°. Zoëga cite un sarcophage offrant la même composition, dans l'une des cours du palais de Latran, *Bassirilievi*, t. I, p. 215, note; et il en existe un cinquième, encore inédit, dans le palais Guglielmi, à Rome, qui sera publié dans ce recueil, avec plusieurs monumens relatifs à Médée, entre autres avec le vase grec cité dans la note précédente.

(4) Appelée *Méropé*, sur le fameux vase de Canosa, où chacun des personnages est indiqué par son nom; voy. Millin, *Vases de Canosa*, pl. VII.

(5) On pourrait voir dans la figure dont il s'agit, le *génie de la maison de Créon*, exprimant le *deuil* de cette maison par l'attitude où il est représenté. Mais j'inclinerais plutôt à voir dans ce génie une personnification du *génie vengeur*, Ἀλάστωρ, *Iscriz. triop.* 1, 34, tel qu'il devait figurer sur une pareille scène, et qu'il est désigné par son nom, ΟΙΣΤΡΟΣ, sur le vase de Canosa cité plus

Je ne crois pas qu'après tant de témoignages confirmés par un si grand nombre de monumens, il puisse rester désormais le moindre doute sur le sens de l'attitude donnée à la statue Ludovisi, non plus que sur l'influence que peut avoir, relativement à la détermination du sujet qu'elle représente, un trait si éminemment caractéristique. Maintenant, si l'on compare avec cette figure le personnage reconnu pour Achille sur la pierre gravée de la galerie de Florence, il sera difficile de n'être pas frappé de l'extrême ressemblance de l'une et de l'autre, c'est à savoir, de l'entière conformité d'attitude, d'expression et d'attributs qui existe entre ces deux monumens d'une nature si diverse, au point que la pierre semble copiée de la statue, mais toutefois avec cette liberté de travail que les anciens artistes se permettaient à l'égard les uns des autres, dans des détails indifférens. Je serais donc autorisé à conclure de cette conformité, que la statue Ludovisi, offrant d'ailleurs en elle-même tous les caractères d'une *statue héroïque*, représente aussi Achille[1]; et c'est effectivement à cette conclusion que je m'arrête.

Il ne resterait plus qu'à indiquer, dans l'hypothèse que je viens d'établir, la circonstance particulière que peut avoir eue en vue l'auteur de notre statue. A cet égard, il ne saurait y avoir de choix qu'entre deux événemens de la vie d'Achille, qui conviennent presque également à cette figure, et qui ont été le plus souvent traités par les anciens artistes, les deux événemens qui forment le *nœud* et le *dénouement* de l'Iliade, je veux dire, la douleur que cause au fils de Pélée l'*enlèvement de Briséis*, et celle où le plonge la *mort de Patrocle*. Dans l'une et dans l'autre de ces circonstances, Achille se voit pareillement représenté sur les monumens, assis sur des rochers, au bord de la mer, tantôt pensif et abîmé dans sa douleur[2], tantôt charmant ses peines au son de sa lyre[3]. Mais, dans cette dernière représentation, on ne peut voir, conformément au récit d'Homère, que l'amant affligé de Briséis, tandis que, dans la figure Ludovisi, *l'épée* que tient le héros, et les autres pièces de son armure, indiquent plutôt l'ami de Patrocle. Une autre circonstance, qui serait encore plus décisive, si elle n'était un trait commun à la plupart des statues héroïques qui nous sont restées de l'art grec, je veux dire les *cheveux courts* que porte la figure en question[4], semble du moins appuyer notre

haut. M. Millin s'est certainement trompé, en prenant pour ce génie *mâle* la femme armée de deux flambeaux et montée sur un char attelé de deux dragons, laquelle n'est autre que Médée elle-même, figurée presque toujours de cette manière sur les monumens relatifs à ce sujet.

(1) Je ne nie pas qu'on ne pût voir, à la rigueur, dans le héros qui nous occupe, *Oreste* méditant sur la vengeance de son père, à-peu-près comme il est figuré sur le vase grec cité plus haut, Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, XVIII, ou *Méléagre* obstiné dans sa funeste résolution de refuser le secours de son épée à ses concitoyens, comme nous le représente Homère, *Iliade*, IX, 523 suiv., dans une situation tout-à-fait analogue à celle d'Achille. Mais j'avoue que je trouve plus de probabilité pour Achille que pour tout autre héros grec, et à cause de la plus grande célébrité du personnage, et d'après ce rapprochement même que j'ai indiqué en dernier lieu, de la colère d'Achille comparée par Homère à celle de Méléagre, comparaison qu'avait peut-être en vue l'artiste, auteur de notre statue, en donnant à son héros quelque chose de la physionomie du Méléagre. Une observation qui ne paraîtra peut-être pas indifférente, et qu'en tout cas il m'est agréable d'avoir l'occasion de consigner ici, c'est que dans l'*Apothéose d'Homère*, exécutée tout récemment par notre célèbre peintre, M. Ingres, pour un des plafonds du Louvre, la figure de l'*Iliade* a précisément l'attitude du héros Ludovisi, sans que l'artiste ait été dirigé, dans le choix de cette attitude expressive, par un autre motif que cet instinct profond de l'art qui avait conduit les Grecs dans l'invention et dans l'application de cette même attitude.

(2) On le voit ainsi, sur une belle pierre gravée, ouvrage de Teucer, publiée par Winckelmann, *Monum. ined.* 126; il a la *tête nue*, et porte son casque sur sa main gauche. Sur une autre pierre gravée, de la collection Poniatowsky, il est assis, la *tête casquée* et baissée sur la poitrine, la main droite appuyée sur son genou, devant une *stèle* qui supporte l'urne de Patrocle. Une troisième pierre, publiée par Caylus, *Recueil d'antiq.* II, XXVIII, 5, offre le même sujet, dans une composition à-peu-près pareille, mais où Caylus lui-même a vu, suivant ses propres expressions, p. 86, *le repos de Mars ou de quelque autre héros.*

(3) Tel qu'apparaît Achille sur la célèbre pierre gravée de Pamphilus, qui appartient au cabinet du Roi, et dont on connaît une répétition, avec quelques variantes, ouvrage du même artiste, Bracci, *Memor. de' incisor.* II, XC et XCI.

(4) Rien ne serait sans doute plus propre que cette particularité, à faire distinguer, dans les images d'Achille, l'époque de sa vie antérieure ou postérieure à la mort de Patrocle, si les auteurs de ces monumens se fussent toujours conformés aux

interprétation, plutôt qu'elle ne la contrarie; et, dans tous les cas, ces *cheveux courts* conviennent parfaitement à Achille, après le sacrifice qu'il a fait aux manes de son ami, de sa chevelure restée intacte jusque-là et dévouée par son père au fleuve Sperchius[1].

Je n'aurais pas satisfait à toutes les conditions du problème que je me suis proposé à résoudre, si je ne rendais compte d'une particularité qui, dans la statue dont je m'occupe, ne forme pas, je dois en convenir, la moindre difficulté de l'explication que j'ai avancée. Il s'agit du petit génie assis aux pieds de cette figure, génie qui, dans l'attribution de Mars donnée au personnage principal, fournit l'interprétation facile d'un Amour jouant avec les armes du dieu de la guerre. Telle est, en effet, l'explication de Maffei[2], qui, toute vulgaire qu'elle est, s'est concilié l'assentiment unanime, et jusqu'à l'approbation de Visconti[3]. Il faut avouer cependant qu'une interprétation de cette espèce s'appliquerait tout au plus à ces représentations de Mars désarmé par Vénus[4], ou de Vénus elle-même se parant des armes de Mars[5], représentations, sinon d'invention, du moins d'époque romaine, et de travail généralement au-dessous du médiocre; mais qu'elle ne saurait convenir à un monument tel que celui qui nous occupe, empreint de toute la sévérité, de toute l'élévation du style grec. On citerait difficilement un seul monument vraiment grec qui offrît le mélange de ces images, tant soit peu puériles, ou, si l'on veut, simplement gracieuses, avec l'idée grave et sévère du dieu de la guerre, sauf

traditions homériques; et pour lever la contradiction qui règne, à ce sujet, entre des antiquaires tels que Winckelmann, *Monum. ined.* II, p. 170, et Visconti, *Mon. scelt. Borghes.* tav. v, il suffirait de cette seule observation, que la *longue chevelure* d'Achille indique la période de sa vie antérieure à la mort de Patrocle, et ses *cheveux courts*, la période qui suivit cet événement. C'est ainsi que Millin a essayé d'accorder les monumens avec le texte d'Homère, *Monum. inéd.* I, 74-75. Mais on est forcé de convenir que ces monumens se prêtent mal à cette explication, parce que les artistes ne se piquaient pas toujours d'une fidélité scrupuleuse au costume homérique. Si Achille a les *cheveux longs*, comme il devait les avoir, sur la belle peinture d'Herculanum qui représente son éducation, *Pitture*, I, 43, sur le bas-relief de son séjour à Scyros, *Mus. P. Clément.* V, xvii, et sur notre vase, pl. XIII; et si, sur ce fondement, je serais disposé à voir le combat d'*Achille contre Télèphe*, premier fait d'armes qui signala le débarquement des Grecs en Asie, plutôt que le *combat* du même héros *contre Memnon*, un des derniers exploits d'Achille, qu'on a cru y reconnaître, Millingen, *Vases grecs*, xlix, l; en revanche, Achille paraît avec les *cheveux courts*, dans des circonstances où cette particularité est une faute de costume, comme, entre autres exemples que je puis citer, sur le bas-relief capitolin, IV, xvii, sur la pierre gravée de Pamphilus, et sur celle de la galerie de Florence, Gori, *Mus. florent.* II, 25. Il vaut donc mieux reconnaître qu'Achille, dans la statue Ludovisi, porte les *cheveux courts*, et non *crépus*, selon l'expression de Visconti, de la même manière et par la même raison qu'on les voit au *Méléagre*, au *Jason*, au *Héros Borghèse*, c'est-à-dire, comme un trait du costume héroïque, sans aucun rapport à la tradition homérique.

(1) Homer. *Iliad.* I, 197, xxiii, 143.

(2) Maffei, *Raccolta di statue*, tav. lxvi, lxvii, p. 62-63.

(3) Visconti a plusieurs fois fait mention du *Mars Ludovisi*, rarement, il est vrai, avec assez de détails pour donner lieu de croire qu'il eût fait de cette statue, ou du moins de cette attribution, un examen approfondi. Mais, dans un ouvrage resté long-temps inédit de cet illustre antiquaire, dans son *Esposizione dell' impronte di antiche gemme raccolte per uso di Sua Ecc. il princ. Chigi*, t. II, p. 141 et suiv. de ses *Opere varie*, fasc. v, Milano, 1828, je trouve, relativement à la statue en question, un passage un peu plus développé, et que je transcrirai ici d'autant plus volontiers, que ce passage tout entier manque dans l'édition qui vient d'être publiée à Milan, et n'existe que dans le manuscrit original de Visconti, déposé à la bibliothèque du Roi. Voici ce passage, qui se rapporte sans doute à l'empreinte de la pierre de Teucer, publiée par Winckelmann, *Monum. ined.* 126, et qui doit se placer entre les nos 125 et 126, p. 197: « La « simiglianza di carattere che si scorge fra questa robusta figura « giovanile, e il bel Marte della villa Ludovisi, fa riconoscervi il « soggetto medesimo, piuttosto che Achille in atto di ammirar « le armi recategli dalla madre. Le imagini del figliuol di Peleo « non hanno il crine crespo, come lo è nella statua Ludovisiana « distinta per Marte anche dall' Amorino aggrupatovi, ed ugual- « mente nella figura che osserviamo. Coll' elmo nelle mani è « anche effigiato il dio della guerra nell' ara, o puteale capi- « tolino, tom IV, tav. 22. » On voit que Visconti reconnaît Mars, dans la statue Ludovisi, à ces deux caractères, qu'elle a les *cheveux crépus*, et qu'elle est *groupee avec un petit Amour*. Mais comme, encore une fois, ces prétendus cheveux crépus se montrent tels au Jason, au Méléagre, et à presque toutes les statues héroïques, il est évident que ce ne peut être un trait caractéristique de Mars; et quant au petit Amour, indépendamment des raisons que j'ai données pour montrer que c'est une addition postérieure et probablement d'invention romaine, ce n'est également que d'après une manière de voir fausse ou superficielle qu'on a pu faire de cette figure un accessoire obligé de Mars.

(4) Telle est l'intention des groupes de Mars et de Vénus, groupes non seulement de travail romain, mais encore où l'on reconnaît des portraits de personnages romains, probablement du siècle des Antonins, d'après l'exemple que fournissent les médailles de Faustine, Patin, *Numismat.* p. 248; voy. la *préf.* du *Mus. Chiaramonti*, p. xxvi, éd. de Milan, où l'opinion de M. Quatremère de Quincy, sur le rapport de ces groupes avec la Vénus de Milo, est reproduite, mais sans aucune considération nouvelle.

(5) C'est un des sujets les plus fréquens sur les pierres gravées. Je me borne à citer Hirt, *Bilderbuch*, I, 58, taf. vii, ii, pour ne pas multiplier des citations inutiles. J'aurai d'ailleurs occasion de revenir sur ce sujet.

le seul cas de l'adultère de Mars et Vénus, qui se rapporte à un ordre d'idées tout différent. Chez les Grecs, *Mars entraînait Vénus*[1], et n'était pas asservi et désarmé par elle; ce sont les Romains, et les Romains abâtardis sous les empereurs, qui ont donné cours à ces idées produites par le desir de flatter le premier de leurs Césars. Mais pour en revenir à notre statue, cherchons une explication de cette figure accessoire, qui puisse s'accorder avec l'intention du personnage principal.

J'ai déjà remarqué que, suivant toute apparence, cette petite figure de génie n'avait point fait partie du monument original; et les motifs que j'ai donnés à cet égard se fortifient encore de l'absence de la figure en question, sur la pierre gravée qui nous a offert une copie de notre statue, et sur les autres répétitions que j'ai citées de la même pierre. Du reste, que cette figure ait trouvé place dans la composition primitive, ou qu'elle y ait été ajoutée après coup, il n'est pas impossible d'accorder la présence de ce génie avec l'idée d'Achille affligé de la mort de Patrocle. On pourrait, en effet, dans la supposition qu'Achille est ici représenté au moment où il a reçu d'Antiloque cette accablante nouvelle, supposer que le petit génie assis aux pieds du héros servait à désigner un motif de consolation que les chefs de l'armée avaient voulu procurer à Achille dans la présence d'Antiloque, celui de tous les Grecs qu'il aimait le plus après Patrocle. On aurait, à cet égard, une autorité positive dans l'exemple d'une peinture antique décrite par Philostrate[2], où cette intention, rendue par l'artiste d'une manière qui ne nous est pas connue, est exprimée en termes formels par l'écrivain. On aurait de plus, à l'appui de cette interprétation, la présomption qui résulte de la présence effective d'Antiloque sur tous les monumens qui représentent Achille dans la situation indiquée[3], sans parler de quelques autres considérations, tirées du monument lui-même, qui pourraient se rattacher à cette supposition[4]. Mais en écartant une explication qui répugne à nos idées, quoique nous soyons bien obligés de convenir qu'elle n'était pas étrangère aux mœurs grecques, rien n'empêche

(1) Comme il était représenté sur le coffre de Cypsélus, Pausan. v, 18, 1 ; Ἄρης Ἀφροδίτην ἄγων.

(2) Philostrat. *Imag.* II, 7, 63, ed. Jacobs : Καὶ ἀπαγγέλλει τῷ Ἀχιλλεῖ κεῖσθαι τὸν Πάτροκλον, σοφισαμένου τοῦ Μενέλεω παραμυθίαν ὁμοῦ τῇ ἀγγελίᾳ, μεταβλέψαντος Ἀχιλλέως ἘΣ ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ. Ces derniers mots indiquent clairement quelle était l'intention exprimée par l'artiste, conformément à la tradition admise sur le compte du héros. Je renvoie, pour plus d'éclaircissemens, aux opinions des grammairiens sur l'origine et la nature du nouvel attachement qu'Achille conçut pour Antiloque, opinions recueillies par Jacobs, dans sa note sur ce passage, p. 439-440. Heyne suppose que cette passion d'Achille est de l'invention des tragiques, Schol. *apud* Heyne, VII, 425, bien qu'il soit constant qu'on en trouve la première indication dans Homère lui-même, *Iliad.* XVIII, 17, 32, XXIII, 604, 766; *Odyss.* IV, 201 ; conf. Philostrat. *Heroïc.* III, 2, 697; Tzetz. *Posthomeric.* 262, sqq. et dans des poètes presque aussi anciens qu'Homère, et qui avaient comme lui rédigé les traditions primitives, tels qu'Arctinus, Welcker, *ad* Philostrat. 438. Mais il est vrai que cette tradition, vraie ou fausse, reçut du théâtre plus de popularité, à en juger par le titre du drame satirique de Sophocle, Ἀχιλλέως Ἐρασταί, Sophocl. *Fragment.* III, 404, 452, ed. Brunck. *apud* Schol. Pindar. *Nem.* III, 60, ainsi que d'après le reproche adressé à Eschyle par Platon, *Sympos.* III, 179, pour avoir accrédité de pareilles idées sur le compte d'Achille. Du reste, ces mêmes idées, offertes impunément sur la scène, se reproduisent jusque dans les écrits des sages et des philosophes de l'antiquité ; voyez les passages recueillis à ce sujet par Drelincourt, *Achill. Homeric.* § 313-316, p. 114-115, qui ont fourni au cynisme effronté de Bayle une ample et agréable matière pour son article *Achille*, le plus savant peut-être de son dictionnaire, et peut-être aussi celui qui lui a le moins coûté.

(3) C'est ainsi qu'Antiloque figure *à côté d'Achille* sur la peinture décrite par Philostrate, *Imag.* II, 7, 63 : Καὶ θρηνεῖ ἐρρωμένου ἐπὶ τῷ πένθει· καὶ συνέχει τὼ χεῖρε· . . . ὁ δ᾽ οἶμαι καὶ ἉΠΤΟΜΕΝΩΙ χαίρει καὶ δακρύοντι. Conformément à cette tradition, Antiloque est celui de tous les héros grecs qui se trouve constamment placé le plus près d'Achille, sur les monumens qui représentent la douleur de celui-ci, tels que le vase du Vatican, dans Winckelmann, *Monum. ined.* 131, la peinture d'Herculanum, *Pittur. d'Ercol.* IV, XLIV, 209 210, avec laquelle un bas-relief du Louvre offre beaucoup d'analogie, *Mus. des Antiq.* t. III, supplém. pl. 2, n. 27, et sur-tout le bas-relief Mattei, Winckelmann, *ibid.* 130.

(4) Le savant Ramdohr, *Ueber Malerei*, etc. II, 203, a remarqué à l'épaule gauche de la statue Ludovisi une fracture, d'après laquelle il est disposé à croire que cette statue était primitivement groupée avec une autre figure debout derrière elle ; et le dernier commentateur allemand de Winckelmann, M. H. Meyer, a répété cette observation, Winckelmann's *Werke*, IV, 301. Dans cette supposition, ce serait indubitablement Antiloque, appuyé sur Achille, et *charmant la douleur du héros par sa présence et par ses larmes*, qui aurait complété le groupe en question. Toutefois, je n'oserais tirer d'une circonstance aussi peu décisive que la fracture dont il s'agit, une conséquence aussi importante ; et je me borne à consigner ici l'observation de Ramdohr, en ajoutant que j'en ai vérifié moi-même l'exactitude sur le marbre original.

de voir, dans ce petit génie, l'image symbolique des consolations d'une autre nature qu'Achille reçut après la mort de Patrocle. C'est en effet Homère lui-même qui nous apprend[1] qu'afin de charmer ou de distraire la douleur de ce héros, Agamemnon lui envoya, outre Briséis, sa maîtresse chérie, *sept* autres belles captives; et la présence de *deux* de ces femmes, sur un des monumens les plus complets qui aient rapport à cette circonstance de la vie d'Achille, sur le bas-relief Mattei[2], ne peut avoir, en effet, d'autre intention que celle de rendre sensibles ces consolations de l'amour, au milieu de cette scène de douleur.

C'est d'ailleurs un fait établi par une foule d'exemples analogues, que les anciens artistes avaient l'habitude de personnifier les affections de l'ame, sur-tout celle de l'amour, et de les rendre sensibles aux yeux par des figures accessoires, telles que celle que nous voyons ici. Il suffira d'indiquer le *petit Amour* placé près de Phèdre, pour indiquer sa passion incestueuse, sur les nombreux bas-reliefs qui représentent cette scène mythologique[3]; un *Amour* pareil, faisant allusion à une passion encore plus monstrueuse, sur un bas-relief relatif à Pasiphaé[4]; l'*Amour*, près de Polyphème, sur un bas-relief Albani[5]; un petit *Amour* pareil au nôtre, et dans une position semblable, aux pieds de Narcisse s'enivrant de sa propre image, sur une peinture d'Herculanum[6]; et enfin un petit *Amour* assis à terre, près de Sthénobée, femme de Prœtus, pour indiquer son amour méprisé, sur un beau vase grec représentant le départ de Bellérophon[7]. Ce dernier monument, de style purement grec, s'applique plus directement, par cela même, au sujet de notre statue; mais, du reste, il s'en faut bien que ce soit le seul exemple d'une représentation semblable sur les monumens grecs, ou que les Grecs n'aient employé que cette seule manière d'exprimer la même idée. Ainsi, l'on trouve fréquemment sur les vases des femmes portant sur leurs bras ou sur leurs genoux une petite figure ailée[8], qui ne peut être qu'une personnification analogue d'une affection amoureuse, reste de ces anciens procédés symboliques de l'art, qui, par l'addition du personnage de *Pitho*, ainsi que nous en avons produit plusieurs exemples, ou par celle de petites figures accessoires placées sur la main de divinités, telles que les *Grâces*, sur la main d'Apollon[9] et d'Hercule[10], ou les *Sirènes*, sur la main de Junon[11], avaient eu pour objet de rendre sensibles, en les personnifiant, certaines affections ou propriétés morales de ces divinités.

Je résume, en finissant, les principaux points que j'ai discutés : I. Les caractères et les attributs du dieu Mars, tels qu'ils nous sont connus, soit d'après les témoignages, soit

(1) Homer. *Iliad.* XIX, 245.

(2) *Monum. Mattei.* III, XXXIV; Winckelmann, *Mon. ined.* 130.

(3) *Galler. di Firenz.* ser. IV, t. II, tav. 91, 92, p. 163 et sgg. Zoëga qui a publié, *Bassirilievi*, I, XLIX, p. 229, un de ces bas-reliefs, en connaissait, de son propre aveu, une *dixaine* de répétitions, y compris la plus célèbre et la plus belle de toutes, celle du fameux sarcophage d'Agrigente, souvent publié, et en dernier lieu, par Gaglio, *Dissertazione sopra un antico sarcofago di marmo*, et par M. Politi, *Illustraz. al sarcofago Agrigentino*, et *Guida agli Avanzi d'Agrigento*, tav. 29-32. Deux de ces bas-reliefs, restés jusqu'ici inédits, l'un au palais Rospigliosi, à Rome, et l'autre dans le dôme de Capoue, seront publiés dans ce recueil.

(4) Winckelmann, *Monum. ined.* 93; Millin, *Galer. mytholog.* CXXXII, 487

(5) Zoëga, *Bassirilievi*, II, 57.

(6) On trouve dans le recueil des *Peintures d'Herculanum*, V, pl. 28-31, cinq compositions différentes relatives à Narcisse, une sixième, provenant des fouilles récentes de Pompéi, se voit dans le *Real Museo Borbonico*, II, pl. 18. Mais la peinture citée plus haut est encore inédite, à ce que je crois.

(7) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 1; Boettiger, *Vasengemaelde*, I, 132.

(8) Millingen, *Vases grecs*, XLII, LX; Gerhard, *Antik. Bildwerke*, Heft II, XXXII, XXXIII.

(9) Tel était l'Apollon de Délos, Pausan. II, 32, 4, et IX, 35, 1; conf. Plutarch. *de Music.* X, 664, ed. Reiske; voy. sur les deux passages de Pausanias, rétablis l'un par l'autre, la note de Siebelis, II, 118-119, et les observations d'Ott. Müller, *Orchomen.* 177, et *Dor.* I, 353. Une pierre gravée, représentant l'Apollon de Délos, nu, de face, avec son arc dans la main droite, et les trois Grâces sur la main gauche, sera publiée dans ce recueil.

(10) Millin, *Galer. mytholog.* XXXIII, 474.

(11) Pausan. IX, 34, 2; conf. Siebelis, *Excurs.* II, *ad h. loc.*, t. IV, p. 148.

d'après les monumens antiques, diffèrent totalement de ceux que nous offre la statue Ludovisi. II. Les traits de cette figure, ses formes jeunes et sveltes, son visage imberbe, sa tête nue, ses cheveux courts, sa physionomie mélancolique, conviennent parfaitement à un jeune héros grec. III. L'attitude donnée à cette figure caractérise positivement un personnage dans un état de tristesse et d'affliction. IV. Entre tous les héros grecs, il n'en est point à qui ces divers caractères conviennent mieux qu'à Achille, dans l'instant où il déplore la mort de Patrocle et se dispose à la venger. V. Enfin le petit Amour assis aux pieds du héros indique la nature des consolations employées pour le distraire de sa douleur, dans la supposition peu vraisemblable que cette figure accessoire faisait partie de la composition primitive; et, dans le cas contraire, la présence de cette figure, traitée d'ailleurs avec une excessive négligence, devient tout-à-fait indifférente à l'interprétation proposée.

§ II.

L'histoire d'Achille peut se diviser en trois périodes principales, dont la première comprend sa naissance, son éducation et son séjour à Scyros; la seconde, les événemens qui font la matière de l'Iliade; et la troisième, ses derniers exploits, sa mort, son apothéose, et le sacrifice offert à ses manes. Chacune de ces trois périodes a fourni un nombre presque égal de monumens de toute espèce, que je puis augmenter encore de quelques représentations nouvelles, appartenant à ces trois grandes époques de la vie d'Achille.

Entre toutes les circonstances de sa jeunesse, celle qui paraît avoir été le plus souvent traitée par les anciens artistes, sans en excepter même son *Éducation*, consacrée par tant de monumens[1], c'est son *Séjour à Scyros*. Cette fable, bien qu'omise par Homère, mais probablement à dessein, avait été célébrée dans une foule de poèmes[2], desquels il ne nous est resté que l'*Achilléide* de Stace, et comprise par Polygnote au nombre des sujets des peintures dont il décora l'édifice placé à gauche de l'entrée des Propylées d'Athènes[3]. Une seconde peinture du même sujet, ouvrage d'Athénion de Maronée, est citée par Pline[4], sans compter le tableau décrit ou imaginé par Philostrate le jeune[5], ni d'autres peintures indiquées par divers auteurs[6]. Il n'est donc pas étonnant de trouver ce sujet répété sur tant de bas-reliefs[7], dont

(1) Parmi les monumens relatifs à l'*éducation d'Achille*, je me contenterai de citer, avec la margelle de puits du Capitole, la belle peinture d'Herculanum, *Pittare*, I, VIII, dont il existe une répétition sur une pierre gravée antique, *Galer. de Florence*, XXIV, 2, qui prouve que c'est la copie du fameux groupe indiqué par Pline, XXXVI, 5. Presque tous les témoignages antiques, concernant cette éducation d'Achille, ont été recueillis, au sujet de ces deux monumens, par Fabretti, Foggini, et les académiciens d'Herculanum.

(2) Les fragmens de l'*Épithalame d'Achille et de Déidamie*, qui nous sont parvenus parmi les poésies bucoliques de Bion, sont, avec l'*Achilléide* de Stace, les seuls monumens poétiques qui nous restent de cette fable. Entre les compositions dramatiques qui y avaient rapport, Heyne, dans sa dissertation intitulée *Das vermeinte Grabmal Homers*, Leipzig, 1794, comprend avec raison, p. 13, les pièces de Sophocle et d'Euripide qui avaient pour titre, *les Filles de Scyros*, Σκύριαι (et non Σκύριοι). Mais il se trompe, en rapportant au même sujet le drame satirique de Sophocle, Ἀχιλλέως Ἐρασταί, qui avait une intention toute différente; voy. plus haut, p. 66, n. 2.

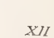
(3) Pausan. I, 22, 6. Heyne, qui cherche à concilier, *dissertat. citée*, p. 14, la tradition populaire avec le silence d'Homère, ne s'est point souvenu de ce passage de Pausanias, qui en donne la véritable explication. Du reste, il paraît qu'Homère a connu le séjour d'Achille parmi les filles de Lycomède, puisqu'il met dans la bouche d'Achille lui-même, *Iliad.* XIX, 326, un souvenir de *son fils Néoptolème resté à Scyros;* d'où il suit que, si le poète n'a pas parlé plus explicitement de cette aventure, c'est par la raison indiquée dans Pausanias. La remarque d'Eustathe au sujet de ce silence d'Homère, *Comment. in Iliad.* p. 782, et les inductions qu'en tire Fabretti, relativement à la naissance de Pyrrhus, *ad Tabell. Iliad.* 359, ne paraissent donc pas suffisamment fondées.

(4) Plin. XXXV, 40, 29.

(5) Philostrat. Iun. *Imag.* I, 111-112, ed. Jacobs.

(6) Achill. Tat. VI, 1; Aristænet. II, 5.

(7) Heyne, qui range ce sujet parmi les plus rares de l'antiquité, *dissert. cit.* p. 12, *Da dieses auf den bis jetzt erhaltenen alten Werken selten vorkoemmt*, ne connaissait, outre celui qu'il a publié, d'après le fameux sarcophage de Saint-Pétersbourg, le


XII



quelques-uns sont restés inédits, et dont quelques autres ne me semblent pas avoir encore reçu une explication satisfaisante. Dans le nombre des premiers, est le beau bas-relief encastré dans la façade principale du *Casino* de la villa Panfili, à Rome, que je publie pour la première fois[1].

Douze figures forment cette composition, à chaque extrémité de laquelle ont été rapportées quatre autres figures imitées de l'antique, afin de remplir la place destinée à ce bas-relief dans la décoration du *Casino*[2]. Bien que maltraité par le temps, au point que la plupart des têtes ont dû être restaurées d'une main moderne, on y reconnaît, dans les parties moins endommagées, l'exécution d'un artiste habile, et sur-tout l'imitation d'un bon modèle. On y acquiert enfin une preuve nouvelle de l'inépuisable variété de l'art grec, qui, dans une composition si souvent reproduite d'un même type, a su donner aux mêmes personnages un mouvement, un costume, une expression toujours divers, de manière que, parmi ces nombreuses répétitions, il n'en est pas une qui ressemble véritablement à l'autre.

Achille occupe, au centre de la composition, la place que le poète latin, traducteur des Grecs, lui assigne *au milieu de la famille éperdue de Lycomède*[3]. Il est encore vêtu de la longue *tunique talaire* qui servait à déguiser son sexe, et dont il cherche à se débarrasser de la main droite[4], tandis que de la gauche, qui manque, mais qui devait être élevée, il soutenait

prétendu tombeau d'Homère, que le bas-relief de la villa de Belvédère, publié par Winckelmann, *Monum. ined.* prefazione, et un bas-relief de la villa Panfili, dont il ne paraît pas, d'après la manière dont il en parle, p. 26 et 27, avoir eu un dessin sous les yeux. Il cite encore la margelle de puits du Capitole, *Mus. capitol.* IV, 17, et un bas-relief Albani, qui est celui que Winckelmann a publié, *Monum. ined.* 87, comme ayant rapport à l'histoire de Méléagre, mais qui appartient véritablement à la fable d'Achille à Scyros, ainsi que je le dirai plus bas. Depuis l'époque de Heyne, le nombre des monumens relatifs à cette fable s'est accru du beau sarcophage trouvé à Roma Vecchia, et qui fait partie du *Musée Pie-Clémentin*, V, XVII; Millin, *Galer. mytholog.* CLIV, 555; d'un fragment publié dans les *Monumens antiques du Musée Napoléon*, II, LX, 127, sans parler de deux sarcophages représentant le même sujet, placés à l'entrée du palais Nari, à Rome, et de deux fragmens encastrés dans la façade de la villa Giustiniani, et à la villa Carpegna, ces quatre morceaux, inédits jusqu'à ce jour, et décrits par Zoëga, *Bemerkungen über Viscontis Mus. P. Clem.*, dans Welcker, *Zeitschrift*, etc. 424 425. Mais indépendamment de ces bas-reliefs, un fragment publié dans le *Musée des Antiques*, t. III, bas-reliefs, pl. 8, sous ce titre, *Apollon et Muses*, et la façade principale du grand sarcophage d'Alexandre Sévère, du *Musée capitolin*, IV, 1-4, doivent être indubitablement rapportés à cette fable, ainsi que l'avait déjà conjecturé, par rapport à cette dernière composition, Heyne, Homer. *Iliad.* t. I, p. LXIV, et que j'espère le montrer à mon tour. Enfin, un fragment de sarcophage, représentant *Achille parmi les filles de Lycomède*, est cité dans le catalogue du *Museum British*, chambre IV, n. 2; voy. Welcker, *Zeitschrift*, etc. 423 427; ce qui fait en tout *quatorze* compositions de bas-relief plus ou moins variées, plus ou moins intègres, relatives à ce fait mythologique. Je ne cite pas le bas-relief publié par Pacciaudi, *Monum. pelopon.* II, 281, comme ayant rapport aux *Noces d'Achille et de Déidamie*, parce que cette opinion est dénuée de tout fondement.

(1) Voy. notre planche XII.

(2) Ces figures ajoutées ont été séparées, sur notre planche, du bas-relief antique, par des lignes ponctuées. Faute d'avoir pu faire cette distinction d'après un dessin exact, ou d'après le monument même, Heyne, *dissertat. cit.* p. 27, porte à *neuf* le nombre des figures de femmes, qui ne sont réellement que *sept*, et disserte, à cette occasion, sur le nombre des filles de Lycomède. M. Lewezow, *Ueber die Familie des Lycomedes*, p. 13, a répété dans les mêmes termes la fausse énonciation de Heyne, en citant, uniquement d'après lui, le bas-relief dont il s'agit; mais on voit dans la courte description faite par Zoëga de ce bas-relief, Welcker, *Zeitschrift*, 424, que cet habile et soigneux antiquaire avait distingué, comme nous, de la composition antique, les figures ajoutées à droite et à gauche, dont il ne fait aucune mention. Du reste, il me semble qu'il s'est glissé une légère méprise dans l'indication que M. Welcker a donnée de notre bas-relief. Cet antiquaire, d'ailleurs si profondément versé dans l'intelligence des monumens antiques, assure, *Zeitschrift*, etc. p. 427, que le bas-relief Aldobrandini est le même qui est cité dans les dissertations de Heyne et de Lewezow sous le nom de la villa Panfili, *attendu*, ajoute-t-il, que c'est le nom (Aldobrandini) *que portait auparavant cette villa.* Mais Heyne distingue très-bien, p. 26 et 27, le bas-relief de la villa de Belvédère à Frascati, qui est celui que Winckelmann a publié, en tête de la *préface* de ses *Monumens inédits*, du bas-relief Panfili, qu'il décrit seulement d'après ouï-dire, et qui est resté inédit jusqu'à ce jour. En second lieu, la villa Panfili n'a jamais porté le nom d'Aldobrandini, qui est au contraire celui de la villa de Belvédère à Frascati; voy. Visconti, *Mus. P. Clément.* V, XVII, 112, note 3, de l'éd. franç.; et enfin, il suffit de jeter les yeux sur notre dessin du bas-relief Panfili, et sur celui de Winckelmann, pour reconnaître qu'ils représentent deux compositions différentes d'un même sujet.

(3) Stat. *Achilleid.* II, 210:

> Stat *medius* trepidante domo

(4) C'est ce que le même poète exprime de cette manière, *ibid.* 163.

> Tunc me[illegible] [illegible] *amictu*
> [illegible] solio

Et c'est ce qui est encore mieux rendu dans ce passage de Philostrate le jeune, I, 112: Ἐς δὲ τὴν πανοπλίαν ὁρμήσας, γυμνοῦταί τε τὸ ἐνθεῦθεν

probablement un *bouclier*, comme on le voit sur le sarcophage de Saint-Pétersbourg, sur le bas-relief Albani, et sur celui de la villa de Belvédère, le dernier desquels offre, dans cette figure d'Achille, le plus d'analogie avec le nôtre. Le geste par lequel le héros écarte le vêtement féminin qui l'enveloppe, est, du reste, sur ce bas-relief, une particularité aussi neuve qu'elle est heureuse; et ce vêtement même, qui n'est nulle part exprimé avec des formes plus amples, si ce n'est sur le sarcophage de Saint-Pétersbourg, confirme, par un nouvel exemple, la conjecture, déjà plusieurs fois exprimée, qui reconnaît *Achille déguisé en femme* dans une statue célèbre, le prétendu *Clodius* de la villa Panfili[1]. Le mouvement de cette même figure d'Achille, sur notre bas-relief, est encore une particularité très-remarquable, et qui se retrouve à-peu-près telle sur le bas-relief Aldobrandini. Ce pas immense, ce saut gigantesque, avec lequel le héros s'élance aux combats, au premier son de la trompette guerrière, et se révèle ainsi tout entier, est certainement une donnée grecque puisée à une source originale, et que Stace a rendue d'une manière si pittoresque et si heureuse[2], qu'il semble qu'il ait eu sous les yeux, en écrivant, notre bas-relief ou son modèle.

Déidamie se reconnaît, à la gauche du personnage principal, dans la femme prosternée à ses pieds, et qui, les bras tendus vers lui, s'efforce de l'arrêter par ses prières. Elle a la tête tournée de son côté, tandis que, sur le bas-relief Aldobrandini, elle retourne la tête en arrière, vers les ambassadeurs grecs. Entre *Achille* et *Déidamie* est un petit enfant, nu et agenouillé, qui semble joindre ses efforts à ceux de la fille de Lycomède, pour retenir uni le couple qu'il a formé; car cet enfant est probablement l'*Amour*, comme on le voit figuré, debout et ailé, à la même place, sur le bas-relief Aldobrandini, et voltigeant entre les deux mêmes personnages, sur le bas-relief Pie-Clémentin; à moins que, d'après la position humble de cet enfant, et sur-tout d'après l'absence de ses ailes, on ne reconnaisse en lui *Pyrrhus*, ce fruit de l'union secrète d'Achille et de Déidamie, qui fut laissé à Scyros, comme le dit expressément Homère[3]. L'une des filles de Lycomède, dont toute l'attitude exprime l'étonnement et l'effroi, et les trois héros grecs, c'est à savoir, *Ulysse*, montrant le chemin qu'il faut suivre, *Agyrtès*, embouchant la trompette[4], et *Diomède*, portant la main sur son épée[5], complètent,

(1) Entre toutes les opinions dont cette statue a été l'objet, il n'en est pas de plus satisfaisante, à tous égards, que celle qui y reconnaît *Achille* déguisé en femme, au lieu d'*Hercule*, que Visconti croyait y voir, *Mus. P. Clém.* I, 265, éd. franç., et qui figure effectivement, déguisé de cette manière, dans un groupe antique, Gerhard, *Ant. Bildwerke*, II, XXIX. Cette conjecture, exprimée par Zoëga, *Bassirilievi*, II, p. 106, not. 8, a été depuis adoptée par M. Lewezow, *Ueber die Familie des Lycomedes*, p. 14-15, qui s'autorise du suffrage de M. Hirt, *ibid.*, et il semble que ce soit aussi l'opinion de M. Welcker, *Zeitschrift*, etc. p. 426. Tout au contraire, il est maintenant bien reconnu que la fameuse collection des statues de Sans-Soucy, où l'on crut voir si long-temps Achille en habits de femme parmi les filles de Lycomède, représente Apollon Musagète avec les Muses; voy. Lewezow, *dissert. citée*, pl. I-X. Aux monumens cités plus haut, sur lesquels Achille est représenté sous son costume féminin, il faut ajouter la margelle de puits du Capitole, Fabretti, *ad Tabell. Iliad.* 359.

(2) Stat. *Achilleid.* II, 209, où l'on doit peut-être lire *poscens* :

Immanisque gradu, ceu protinus Hectora *pascens*

(3) Homer. *Iliad.* XIX, 326; conf. *Odyss.* XI, 508. Fabretti suppose, sans aucune nécessité et contre la foi de tous les témoignages, que ce fils d'Achille, né et élevé à Scyros, fut le fruit d'une union avec une captive, *ex virgine captivâ, et licentiâ militari pollutâ;* voy. Fabretti, *ad Tabell. Iliad.* 359; conf. Dreline. *Achill. Homer.* § 89 et 304, p. 35 et 109-110. Du reste, il paraîtrait, d'après la description de la peinture de Philostrate le jeune, *Imag.* I, 112, que le jeune Pyrrhus figurait dans une scène pareille à celle qui est représentée sur notre bas-relief, à moins que la lacune qui existe en cet endroit dans le texte de Philostrate, ne nous ait dérobé le titre d'une seconde peinture.

(4) Stat. *Achill.* II, 201 :

Cum *grande tuba*, sic jussus, *Agyrtes*
Insonuit

Le bras levé du personnage placé derrière Ulysse ne peut convenir qu'à Agyrtès, embouchant la trompette. Ce même personnage se reconnaît, à une attitude semblable, sur le bas-relief Pie-Clémentin, où cependant la tête et peut-être la trompette sont restaurées; mais il figure, en un état de conservation qui ne laisse lieu à aucun doute, sur le sarcophage de Saint-Pétersbourg.

(5) Ce même geste caractérise Diomède sur les bas-reliefs Aldobrandini et Pie-Clémentin, sans doute conformément au modèle antique décrit ainsi par Philostrate le jeune : Ὁ δὲ τοῦ Τυδέως ἔμφρων μεν, ἕτοιμος δὲ τὴν γνώμην, καὶ τὸ δραστήριον προτείνων.

1



2



par une ordonnance qui se retrouve à-peu-près pareille sur d'autres bas-reliefs, cette même partie de la composition. Du côté opposé, sont groupées cinq autres filles de Lycomède, dont les deux premières, placées plus près d'Achille, le retiennent par le bras, et les trois autres indiquent, par leur attitude, l'occupation au milieu de laquelle les a surprises l'apparition subite des héros qui leur enlèvent Achille. L'une de ces femmes tient encore la *lyre*, dont elle animait la danse de ses compagnes, comme on la voit figurée sur les bas-reliefs Aldobrandini et Pie-Clémentin; une seconde témoigne, par le mouvement de toute sa personne et par son péplus qui voltige au-dessus de sa tête, qu'elle n'a pas achevé sa danse, tandis que la troisième semble déjà fuir; et c'est effectivement, pendant que les filles de Lycomède, Achille au milieu d'elles, se livraient, sous les yeux de leurs hôtes, à ce folâtre exercice[1], que le son imprévu de la trompette contraignit Achille d'abjurer son déguisement. Toutes les circonstances de l'action sont donc ici représentées d'une manière aussi claire que complète; et du reste, dans aucun des bas-reliefs qui ont rapport au même sujet et qui offrent le même nombre de personnages, les figures ne paraissent aussi bien disposées et l'ordonnance générale aussi bien entendue; en sorte que c'est peut-être ici, de tous les types propres à cette fable, celui de tous qui dérive de la meilleure école. Le seul accessoire qu'ait ajouté l'artiste ou que le temps ait épargné, est un *grand casque*[2] placé aux pieds du héros : nouveau témoignage de l'originalité d'un type appartenant, suivant toute apparence, à cette belle époque de l'antiquité grecque, où l'art, s'exprimant encore par des attitudes symboliques[3], avait moins besoin de recourir aux accessoires qu'il multiplia depuis outre mesure.

Notre bas-relief peut servir encore à déterminer avec toute la certitude possible le sujet de plusieurs représentations antiques qui appartiennent à la même fable. Tel est, en premier lieu, le beau bas-relief Albani que Winckelmann a publié et expliqué par la fable de Méléagre[4]. La méprise de cet illustre antiquaire avait déjà été relevée par Visconti, à l'occasion du bas-relief Pie-Clémentin[5]; et il n'est pas possible aujourd'hui de conserver le moindre doute à cet égard. Outre le sarcophage inédit du palais Nari, qui en est une répétition presque absolument identique et mieux conservée, le rapport qui existe, dans le nombre des *sept* filles de Lycomède et des *trois* héros grecs, entre ces bas-reliefs et celui de la villa Panfili, ne permet pas de méconnaître la source commune d'où ils dérivent. Une erreur plus grave, et non moins facile à rectifier par la seule confrontation des monumens, est celle qui a été commise par l'éditeur du *Musée des Antiques*, au sujet d'un bas-relief où l'on a vu *Apollon et les Muses*[6]. Ce bas-relief, qui n'est qu'un fragment d'une composition plus étendue, représente

(1) Stat. *Achilleid.* II, 146

. . . . Scyriades ibant
Ostentare *choros*

Voyez ce que dit Visconti sur cette particularité, commune à plusieurs des bas-reliefs qui représentent ce sujet.

(2) Ce *casque* paraît d'une grandeur démesurée, notamment sur le bas relief Aldobrandini, où il est décoré de bas-reliefs, dans le genre du beau casque votif en bronze qui se conserve au musée des *Stadi* à Naples.

(3) Telle paraît être l'attitude si remarquable d'Achille sur notre bas-relief, rapprochée des expressions de Stace, *immanis gradu*, qui prouvent l'accord intime des traditions poétiques avec les monumens de l'art, à l'époque où fut créé le type reproduit sur notre bas-relief, ou le modèle traduit par Stace.

(4) Winckelmann, *Monum. ined.* 87. C'est probablement ce bas relief qu'avait en vue Heyne, *dissertat. citée* plus haut, p. 29, qui en fait mention sur la foi du B. de Riesch, *Observat. faites dans un voyage en Italie*, II, 121; et c'est aussi celui dont parle M. Lewezow, dans les mêmes termes que Heyne, *Ueber die Familie des Lycomedes*, p. 13. Néanmoins, il n'est fait aucune mention de ce bas-relief dans l'*Indicazione antiq. della villa Albani* donnée par Morcelli, et reproduite, avec des corrections et additions, par C. Fea, Roma, 1803.

(5) Visconti, *Mus. P. Clément.* V, p. 116, édit. franç. de Milan. Voy. aussi Welcker, *Zeitschrift*, etc. p. 427, qui rejette pareillement l'explication de Winckelmann.

(6) *Mus. des Antiq.* III, bas-reliefs, pl. 8. Voici dans quels termes ce bas-relief est décrit, p. 11 : « Le dieu de l'harmonie, « tenant en main sa lyre, est assis, au milieu de trois Muses, « sur ce bas-relief d'un travail barbare, et qui indique les der- « niers temps de la décadence de l'art. » On ne lit, dans la

un jeune héros, la partie supérieure du corps nue, assis sur un siége élevé, avec une lyre qu'il tient de la main gauche, la tête tournée vers une femme debout à ses côtés; deux autres figures, malheureusement assez endommagées, dont l'une tient aussi une *lyre,* et la seconde a la tête couverte d'un *casque*, sont placées de l'autre côté du héros, et forment une composition où ni l'attitude, ni le costume, ni l'expression des personnages, n'offrent le moindre rapport avec *Apollon et les Muses*. Mais un cinquième personnage, dont il semble qu'on n'ait tenu aucun compte, puisqu'on n'en a fait aucune mention, caractérise si clairement le sujet, qu'il y a lieu de s'étonner qu'on ait pu s'y méprendre. C'est un soldat, la tête casquée, les joues enflées, embouchant de toutes ses forces une *trompette;* c'est, en un mot, le personnage d'Agyrtès absolument tel qu'il se voit figuré, dans la même attitude de porter l'une de ses mains au derrière de son *casque,* en soutenant la *trompette* de l'autre main, sur le sarcophage de Saint-Pétersbourg. Un autre trait de ressemblance entre ce dernier monument et notre bas-relief du Louvre, qui prouve qu'ils proviennent l'un et l'autre d'un même original, c'est que, sur un des petits côtés du sarcophage en question[1], Achille apparaît, en habits de femme, les cheveux longs et flottans, assis et touchant la lyre, entre deux des filles de Lycomède, debout, qui l'écoutent, l'une d'elles, Déidamie sans doute, appuyée sur son épaule. Notre bas-relief et celui de ce sarcophage sont donc, de toutes les compositions antiques concernant Achille à Scyros, les seules où ce héros se montre assis, et jouant de la lyre au milieu des filles de Lycomède, comme nous le représente le poète latin; et, sous ce rapport, il semble qu'une représentation si rare d'un sujet si remarquable méritait d'être tirée de l'obscurité où elle était reléguée, sous la fausse interprétation dont elle était l'objet[2].

C'est maintenant le lieu de comparer, avec tous les monumens décrits ou exposés jusqu'ici, une composition des plus célèbres, et sur laquelle il ne me paraît pas douteux qu'il ne faille reconnaître aussi le même sujet d'Achille à Scyros. Je veux parler de la face principale de l'urne dite d'Alexandre Sévère, du musée du Capitole[3], dont il existe une répétition presque identique parmi les marbres Borghèses, publiée par Winckelmann[4]. On sait de combien d'opinions diverses et contradictoires ce monument a été l'objet, sans compter celles qui, produites sous l'influence des idées romaines, sont depuis long-temps abandonnées. Mais l'explication de Venuti[5], admise et confirmée par Winckelmann[6] et par l'interprète du musée du Capitole[7], semblait avoir obtenu un assentiment à-peu-près général, bien que

Description du Mus. des Antiq., sous le n° 656, p. 251, que la simple indication que voici : « Au-dessus, on voit un bas relief sur « lequel on a sculpté Apollon, en compagnie de trois Muses. » Du reste, il n'est donné aucun renseignement sur la provenance de ce bas-relief, qui n'est pas, quoi qu'on en dise, d'un travail barbare, et qui, d'après sa dimension, a dû faire partie d'un de ces grands sarcophages, de la fin du second siècle de notre ère, dont il paraît que les Aventures d'Achille et les Travaux d'Hercule formèrent le type le plus habituel. Voyez notre planche XXII, 2.

(1) Tab. IV. Heyne a déjà fait remarquer le rapport de cette composition avec les vers de Stace, *Achilléid.* I, 566-572. Je ferai observer à mon tour combien les cheveux longs et bouclés que l'artiste a donnés ici à son héros s'accordent, sur ce point, avec la tradition homérique.

(2) Il est clair maintenant que le personnage *casqué*, dont on faisait une *Muse*, sans trop s'embarrasser de concilier ce casque avec le costume habituel des Muses, est *Ulysse;* et l'attitude avec laquelle le rusé roi d'Ithaque montre au héros déguisé le grand *talarus* qu'il vient de déposer à ses pieds, dans le même temps qu'*Agyrtès* se dispose à emboucher la trompette, réunit, d'une manière heureuse et neuve, les principales circonstances du sujet en question. Ce *talarus* même, meuble de femme, et le fond d'architecture servant à indiquer le palais de Lycomède, sont des accessoires tellement propres à ce sujet, et si peu en rapport avec celui qu'on croyait voir sur ce bas-relief, qu'il y a lieu de s'étonner qu'une semblable méprise ait pu s'accréditer et se reproduire.

(3) Souvent publiée, mais toujours avec les restaurations qu'elle a subies, si ce n'est dans la gravure de P. S. Bartoli, *Sepolcri antichi*, tav. 81, qui est antérieure à ces restaurations, et qui, sous ce rapport, mérite plus de considération qu'aucune autre.

(4) Winckelmann, *Monum. ined.* 124.

(5) Venuti, *Spiegazione de' bassirilievi che si osservano nell' urna detta volgarmente d'Alessandro Severo*, Rome, 1756, in-4°.

(6) Winckelmann, *loc. supr. laud.; Mus. des Antiq.* III, Bas-rel. pl. 21, où l'explication de Winckelmann est répétée.

(7) *Mus. capitol.* IV, 1-4, p. 1-8. Conf. Lorenzo Re, *Rifless. antiq. sulle scult. capitol.* tav. XIII.

des doutes graves, élevés par des antiquaires du premier ordre[1], témoignassent suffisamment qu'une pareille explication était loin de satisfaire à toutes les conditions du sujet. Il ne sera donc pas hors de propos de soumettre de nouveau cette interprétation à un examen sommaire.

Venuti, et tous ceux qui l'ont suivi[2], voient dans cette composition la *Dispute d'Achille et d'Agamemnon, au sujet de Briséis;* mais rien ne prouve mieux à quel point la préoccupation d'une idée, spécieuse au premier coup-d'œil, peut fasciner les yeux des hommes les plus habiles, que la manière dont on élude ou l'on supprime les difficultés sans nombre, les inconvenances de toute espèce, qui abondent dans une pareille hypothèse. Comment, en effet, voir le conseil des Grecs, *Agamemnon, Nestor, Calchas, Achille,* et les autres chefs, assemblés pour délibérer sur les moyens de faire cesser la contagion, dans une scène où Achille, encore enveloppé en partie d'une longue tunique, entre plusieurs femmes qui s'efforcent de le retenir, témoigne, par tout le mouvement de sa personne, l'impatience qu'il a de voler aux combats; où les personnages secondaires, tenant un cheval par la bride, indiquent un départ prochain; et où enfin deux vieillards, assis à chaque extrémité de la composition, sont si faciles à caractériser dans tout autre sujet que ce prétendu conseil des Grecs? A quel signe, et sur quel fondement, reconnaître *Minerve* et *Junon* retenant Achille furieux, dans ces deux femmes effrayées, sur le marbre Capitolin, et que faire de la troisième, sur le marbre Borghèse, tandis que, dans l'hypothèse d'Achille à Scyros, la présence de ces femmes, leur attitude, leur expression, leur costume, s'accordent si bien avec le mouvement du personnage qu'elles entourent, et quand, d'ailleurs, sur les monumens où la colère d'Achille contre Agamemnon est effectivement représentée, comme sur la *Table iliaque*[3], sur une peinture de Pompéi[4], et ailleurs encore[5], l'action de Minerve retenant Achille, l'absence des femmes, et la réunion des chefs grecs, caractérisent la scène homérique d'une manière si claire et si complétement différente de celle que l'on voit ici? Le vieillard assis à l'une des extrémités de la composition qui nous occupe est évidemment le roi *Lycomède*, témoin naturel d'une pareille scène, et qu'on y voit figurer effectivement, à une place pareille, quoique sur un plan plus éloigné, sur le sarcophage de Saint-Pétersbourg[6]. L'autre vieillard, assis vis-à-vis, et qu'entourent *Ulysse*, reconnaissable à son *pileus*, le jeune *Diomède*, tenant son cheval par la bride, et d'autres Grecs, est probablement *Nestor*, chef de l'ambassade envoyée au roi

(1) Heyne a exprimé plusieurs fois cette conjecture, *Homer.* I, p. LXIV, et *Homer nach Antik.* Heft 1, p. 45, que M. Lange approuve, sans entrer dans aucun détail, Welcker, *Zeitschrift*, p. 499, et que Millin confirme par de courtes et judicieuses explications, *Monum. inéd.* I, 82-83. M. Welcker, qui ne paraît pas adopter cette opinion, a promis d'en faire l'objet d'un examen particulier dans ses observations sur les monumens inédits de Winckelmann, qu'on attend encore, et dont je regrette de n'avoir pu profiter.

(2) Le savant M. Inghirami a soutenu, en dernier lieu, contre quelques objections du professeur Lor. Re, l'opinion de Venuti, qu'il regarde *comme universellement admise;* voy. sa *Galler. omer.* tav. XXII, XXIII, p. 63-66. Sa confiance à cet égard vient peut-être de ce qu'il n'a pas connu les doutes exprimés par Heyne, Millin et Lange; peut-être aussi de ce que, dominé par une opinion approuvée de la plupart des antiquaires, il n'a pas cru devoir la soumettre à un nouvel examen.

(3) Schorn, *Homer nach Antik.* Heft VII, 2, p. 3-7. M. Schorn cite, à l'occasion d'un autre monument homérique, Heft IX, t. 2, n. 2, p. 12, un dessin inédit d'un vase grec, où Achille est retenu par Minerve, comme on le voit figuré sur la *Table iliaque.*

(4) Dans le temple de Vénus, sur le forum de Pompéi. Cette peinture est encore inédite.

(5) Voyez les peintures du manuscrit milanais de l'Iliade d'Homère publié par A. Mai, Milan, 1819, fol. tav. II, et dans la *Galler. omeric.* tav. XXIV. Un curieux bas-relief trouvé à Capri, et publié par M. Schorn, *Homer nach Antik.* Heft IX, 2, représente Achille, au moment où, réprimé par l'apparition de Minerve, il remet son épée dans le fourreau. Sur tous ces monumens, Achille est vêtu et armé, comme il convient dans une pareille situation, et non pas demi nu et en tunique longue, comme sur l'urne du Capitole. Voyez aussi Inghirami, *Galler. omer.* tav. XXV, p. 67-68.

(6) *Das vermeinte Grabmal*, etc. taf. II. C'est le vieillard barbu, qui se montre à une porte du palais, et que Heyne a pris, p. 25, pour *Phénix;* en quoi, je pense qu'il s'est trompé.

de Scyros, suivant la tradition des poètes cycliques[1], qui était la plus ancienne et la plus populaire. Tout s'explique donc naturellement, et d'une manière conforme à tous les témoignages, dans l'hypothèse d'Achille à Scyros, tandis que, dans celle de la dispute d'Achille et d'Agamemnon au milieu des Grecs assemblés, la présence de ces femmes effrayées, de ces jeunes guerriers avec leurs chevaux, d'Achille demi-nu, encore embarrassé dans une tunique de femme, avec un bouclier qu'il vient de saisir, et de ces deux vieillards assis l'un vis-à-vis de l'autre, ne peut s'expliquer qu'en faisant violence à toutes les convenances du sujet. Que l'on rapproche maintenant de l'interprétation qui vient d'être indiquée les deux faces latérales de l'urne du Capitole, sur l'une desquelles Achille apparaît debout, entre ses compagnons prêts à partir, et sur l'autre, le même Achille, avec son cheval près de lui, prenant congé de Lycomède assis, qu'entourent deux de ses filles[2], il sera impossible de méconnaître le rapport de ces diverses circonstances d'une même action; et si l'on réfléchit enfin à la grande célébrité d'une fable que nous avons vue reproduite sur tant de monumens, on ne pourra, je crois, conserver le moindre doute sur la certitude d'une explication qui reçoit, de la confrontation de ces monumens eux-mêmes, un dernier trait de lumière.

§ III.

La série des monumens appartenant à la seconde période de la vie d'Achille s'ouvre naturellement par ceux qui se rapportent au début même de l'Iliade, à la querelle d'Achille et d'Agamemnon. De ce nombre sont les deux peintures antiques récemment trouvées dans les fouilles de Pompéi, et qui ornaient l'*atrium* d'une maison nommée assez convenablement, à raison de ces peintures mêmes, la *Casa del poeta tragico*, ou mieux encore, la *Casa omerica*[3].

La première de ces peintures représente le *Départ de Chryséis*[4]; et le moment traité par l'artiste est celui où la jeune captive, accompagnée des héros grecs qui doivent la rendre à son père, se dispose à monter dans le navire. La composition respire une simplicité toute homérique, et, pour ainsi dire, cette sorte d'ingénuité du premier âge de la société, qui prouve combien, à une époque de décadence, l'art, sur son ancien théâtre, était encore resté fidèle à ses anciennes habitudes. On ne reconnaît pas moins, dans cette peinture, à l'extrême sobriété des détails et à la simplicité naïve des accessoires, l'excellente tradition d'une école grecque, telle qu'elle s'était conservée, même sous la domination romaine, dans ces petites villes de la Campanie.

La fille de Chrysès, vêtue d'une tunique longue, sans manches, avec un péplus jeté

(1) Stace, *Achilleid.* I, 23, nomme expressément *Diomède*. Quintus de Smyrne, *Posthomer.* VII, 234, *Ulysse* et *Diomède*. Tzetzes, *Antehomer.* 177, *Ulysse*, *Palamède* et *Nestor*. Mais suivant la tradition des poètes cycliques, *apud* Schol. *Iliad.* XIX, 338, l'ambassade était composée de *Nestor*, *Ulysse* et *Phénix*. Il est probable que les auteurs de nos divers bas-reliefs s'étaient servis de toutes ces traditions, suivant qu'ils avaient besoin d'employer un plus ou moins grand nombre de personnages.

(2) On a vu dans cette dernière composition, tantôt le départ de Chryséis, tantôt son retour auprès de son père; et c'est encore pour la première de ces explications que s'est prononcé, en dernier lieu, M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. XXXVI, p. 78-79.

(3) Cette maison, le plus bel édifice privé que Pompéi ait offert jusqu'ici, fut découverte du 10 novembre 1824 à la fin de mars 1825. Voyez la description qu'en a faite l'architecte des fouilles, C. Bonucci, dans son livre intitulé *Pompei descritta*, p. 112-124, 3. ediz. Napoli, 1827. J'ai entrepris de donner, dans un autre ouvrage, les peintures et les détails architectoniques de cette maison, en gravures au trait, coloriées au pinceau, de manière à reproduire l'image fidèle et complète de ce charmant édifice; voy. notre *Choix d'édifices inédits de Pompéi*, première partie, *Maison du poète tragique*, Paris, 1828, folio.

(4) Voy. notre planche XV.

Pl. II



Lith. de Thierry frères succ. de Engelmann

par-dessus cette tunique, qui couvre son bras gauche et se replie au-dessous de sa poitrine, de manière à former une large ceinture, la tête nue, et non voilée, comme elle est représentée à tort sur un monument des siècles de décadence[1], semble arrêtée, au dernier pas qui lui reste à franchir, par l'idée de la discorde qu'elle laisse derrière elle dans le camp des Grecs. D'une main, elle s'appuie sur un personnage que, d'après son costume[2], d'après son attitude humble et presque servile, on ne peut prendre que pour un esclave, qui, un pied déjà posé sur la planche jetée du rivage au navire, aide Chryséis à y monter. De l'autre côté, marche près d'elle, et comme pour lui servir aussi d'appui, un jeune enfant, vêtu de la tunique courte des *Camilles*, et qui rappelle par sa présence la dignité sacerdotale du père de Chryséis, ou l'hécatombe conduite à Chrysès, et dont il va être le ministre[3]. Derrière ce groupe, d'une ordonnance heureuse autant que simple et naturelle, deux guerriers, l'un d'un âge mûr, l'autre plus jeune, tous les deux vêtus d'un simple manteau, et la tête couverte d'un casque, debout et au-dessous d'une porte en bois, surmontée d'une architrave, qui indique l'entrée du camp, assistent au départ de Chryséis. Rien n'empêche qu'on ne voie dans ces deux guerriers, d'un âge différent, *Ulysse* et *Diomède*, nommés à cette occasion par Homère[4], le premier desquels figure incontestablement, dans ce même sujet, sur les représentations qu'on en possède, telles que la *Table iliaque*[5], et les peintures d'un ancien manuscrit de l'Iliade[6]. Mais c'est contre toute vraisemblance, et même contre toute raison, que le premier interprète de notre peinture voit, dans le vieux serviteur qui se courbe pour aider Chryséis à monter sur le navire, Agamemnon lui-même, le roi des rois, et qu'il épuise son imagination à trouver dans l'attitude et l'expression de cet esclave des perfections qui n'y furent jamais[7]. Le navire, dont on ne voit que la poupe terminée par une rosace et ornée d'une palme et d'une couronne, avec une *main* qui se présente ouverte pour recevoir Chryséis[8], était un élément obligé d'un pareil sujet; et c'est aussi, avec la porte du camp, placée vis-à-vis, le seul accessoire qu'on y remarque.

La seconde peinture[9] offre un sujet plus intéressant, une composition plus riche en figures,

(1) *Iliad. Fragm. antiquiss. cum pict.* tav. III; Inghirami, *Galler. omer.* tav. XXVII.

(2) Ce personnage est vêtu d'une tunique courte, à mi-manches, avec un pallium jeté par-dessus; il a la tête nue et rase, du reste sans aucun ornement, sans aucun signe de dignité. Si l'on voulait à toute force lui donner un nom et le relever de la condition servile, on pourrait voir en lui *Épéus*, figuré à titre de serviteur d'Agamemnon, debout, derrière le siége de ce prince, sur un célèbre bas-relief grec, fragment d'une composition plus étendue qui représentait probablement un conseil de chefs grecs, et qui ornait, suivant toute apparence, l'extérieur d'un *puteal;* voy. Schorn, *Homer nach Antik.* IX, 1; et Ott. Müller, *Amalthea*, III, taf. III, p. 35-40.

(3) Un personnage vêtu de la même tunique courte, propre aux jeunes ministres des sacrifices, figure en effet près de l'hécatombe conduite à Chrysès, sur la *Table iliaque*, 9. Du reste, c'est un usage fréquemment mentionné par Homère, *Iliad.* I, 462, *Odyss.* III, 460, et constaté par une foule de monumens grecs, sur-tout de stèles funéraires, que l'assistance des *jeunes gens* aux sacrifices. On ne les trouve pas moins souvent figurant au même titre sur les monumens étrusques et romains qu'il est superflu de citer; mais j'indiquerai cependant, outre la peinture de la Noce Aldobrandine, un beau bas relief du *Musée Pie-Clém.* V, XXVI.

(4) Homer. *Iliad.* I, 145. Le défaut du *pileus* ne saurait être une difficulté pour voir Ulysse dans ce personnage barbu. Ulysse ne porte pas toujours ce *bonnet nautique*, et il est d'ailleurs représenté avec le casque en tête, sur la *Table iliaque*, où son nom, ΟΔΥΣΣΕΥΣ, ne permet pas de le méconnaître.

(5) *Mus. capitol.* IV, 68, 9; Schorn, *Homer nach Antiken*, VII, 11, n. 8.

(6) *Iliad. Fragm. antiquiss.* tav. III; Inghirami, *Galler. omer.* tav. XXVII.

(7) G. Bechi, *Real Mus. Borbon.* II, LVII, 1-3. « Oltre che « l' attitudine dell' Agamennone è *stupenda*, e compone benissimo « in questo gruppo, fè buon senno il pittore a farlo curvato per « nasconder quell' affetto, ch' era difficil cosa esprimergli, etc. » Toutes ces exagérations ultramontaines sont aussi contraires à la vérité des faits qu'à la juste intelligence des monumens. La présence d'Agamemnon n'est autorisée ici que par un vers d'Homère, *Iliad.* I, 307; mais ces peintres de l'antique Pompéi ne se piquaient pas sans doute de suivre à la lettre les traditions homériques. Du reste, la figure du prétendu Agamemnon est aujourd'hui presque entièrement effacée sur la peinture originale; et le dessin, tel qu'il est publié dans l'ouvrage cité plus haut, n'en est pas plus fidèle que l'explication n'en est satisfaisante.

(8) M. Bonucci, *Pompei descritta*, p. 113, voit dans cette main celle d'Ulysse qui s'avance pour recevoir Chryséis. J'avoue qu'il me serait bien difficile de reconnaître à cette seule marque le roi d'Ithaque, ou tout autre personnage en particulier.

(9) Voy. notre planche XIX. Elle a été déjà publiée au simple

et plus remarquable à tous égards, mais malheureusement aussi fort endommagée: c'est la scène homérique qui suit immédiatement celle dont il vient d'être question, c'est-à-dire, *Briséis enlevée de la tente d'Achille par les hérauts d'Agamemnon.* La composition, telle que nous la présente cette peinture, diffère des autres représentations connues du même sujet[1]. Achille est assis, à l'entrée de sa tente, sur un siége richement orné d'ivoire[2]. Il a la partie supérieure du corps nue, et le reste enveloppé dans un pallium de couleur rouge[3]. Il porte le parazonium suspendu sur sa poitrine, et tient en main le sceptre, sans doute le même sceptre que, dans sa colère, il a jeté à terre dans le conseil des Grecs, et sur lequel il a prononcé le redoutable serment de forcer au repentir le prince ingrat qui l'a offensé[4]; de l'autre main, étendue d'un air d'autorité vers les deux hérauts, il donne à Briséis l'ordre de les suivre. A la gauche du héros, un de ses compagnons, qui ne peut être que Patrocle, vu par le dos, conduit par la main la jeune captive, qui, la tête légèrement inclinée et appuyée sur sa main droite, semble suivre à regret l'ordre qu'elle écoute et la main qui l'entraîne. Briséis est vêtue d'une tunique longue, par-dessus laquelle est jeté un long péplus, d'une étoffe fine et transparente, terminée en franges, dont elle se couvre la tête. Son attitude, son ajustement, l'expression de son visage où se peignent la surprise, le regret et la pudeur, composent une figure pleine de grâce et de naturel. Du côté opposé se reconnaissent, au caducée d'or qu'ils portent à la main[5], les deux hérauts d'Agamemnon, Eurybate et Thaltybius, l'un desquels détourne la tête, sans doute afin de témoigner la confusion ou la pitié qu'il éprouve. Derrière le siége d'Achille, un vieillard[6], probablement Phénix, le menton appuyé sur sa main, l'œil fixé sur son élève, ne se montre occupé que des chagrins qu'il pénètre et des malheurs qu'il prévoit; et sur un plan plus éloigné, apparaissent cinq Myrmidons,

trait, mais avec peu d'exactitude dans l'ensemble et dans les détails, *Real Mus. Borbon.* II, LVIII, 1-3, et coloriée, mais d'une manière presque entièrement arbitraire, sous le double rapport du dessin et de la couleur, dans le recueil souvent cité de M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. XXXII, p. 75-76.

(1) Celle de ces représentations qui offre le plus de rapports avec notre peinture, et qui paraît dérivée d'un original commun, est la peinture de l'ancien manuscrit de l'Iliade, tav. VI, et *Galler. omer.* tav. XXX et XXXIII, où l'artiste a divisé en deux scènes différentes l'*Arrivée des hérauts* et l'*Enlèvement de Briséis*, qui font ici le sujet d'une seule et même composition. On a vu le même sujet dans un fragment de bas-relief, *Mus. des Antiq.* t. III, supplément, pl. 2, n. 27, qui représente plus probablement, comme je le montrerai ailleurs, Achille, au milieu de ses compagnons, résistant aux instances des députés d'Agamemnon. M. Inghirami a cru trouver pareillement ce sujet sur un célèbre camée qu'il a reproduit, *Galler. omer.* XXXI, et qui a certainement rapport à une autre circonstance de la vie d'Achille, à celle où la nouvelle de la mort de Patrocle lui est apportée par Antiloque; c'est ainsi du moins que tous les antiquaires ont interprété cette pierre, dont Visconti, *Esposizione di gemm. antiche*, p. 273, regarde l'explication, telle qu'elle a été donnée par Winckelmann, comme certaine et indubitable, *certissima ed indubitata interpretazione*, et j'avoue que je suis tout-à-fait, à cet égard, de l'avis de Visconti.

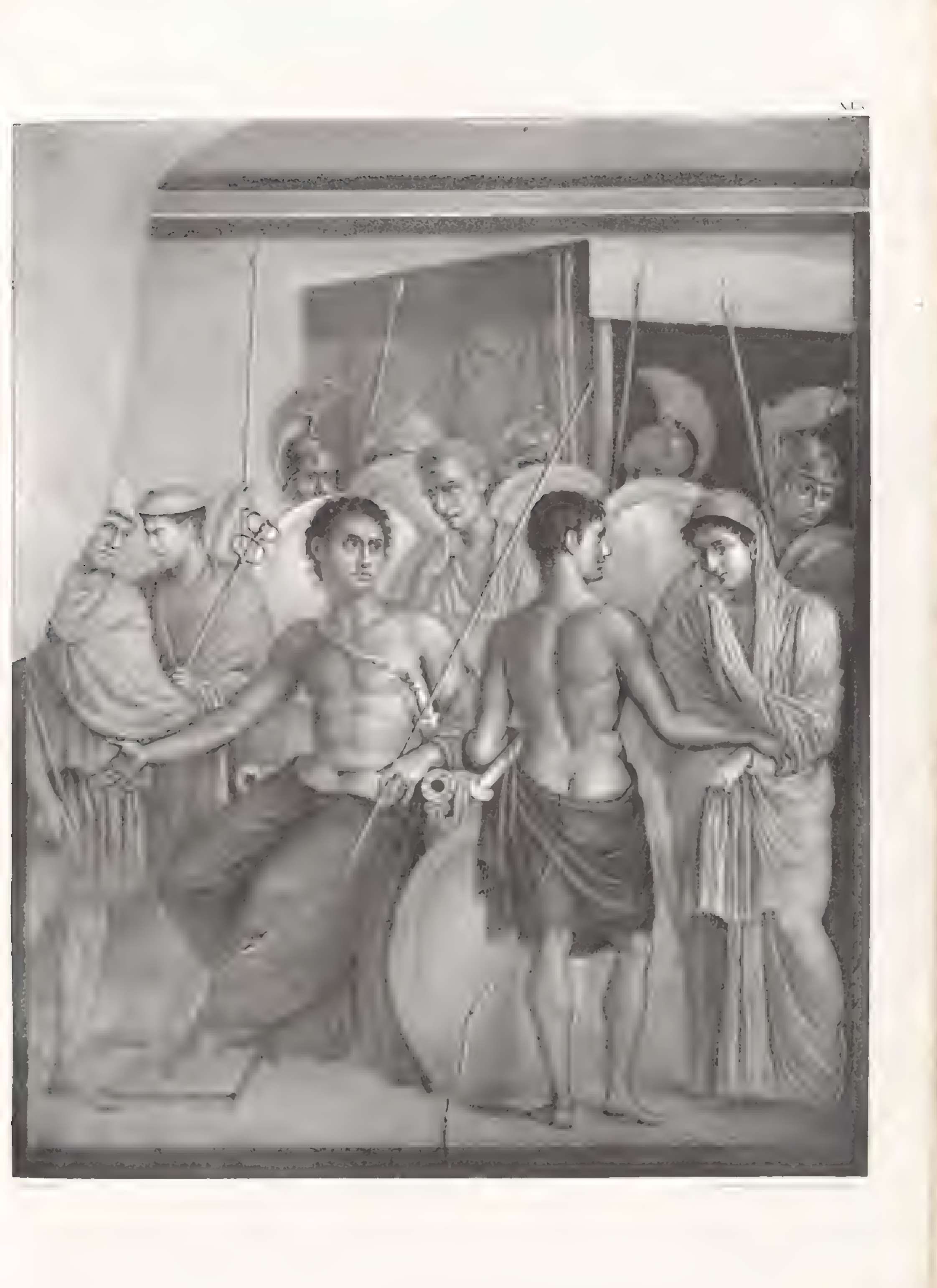
(2) Je crois que les parties peintes en blanc sur les bras de ce siége doivent être présumées d'*ivoire*, de même que beaucoup de meubles ou d'instrumens, également peints en blanc, qui se reproduisent si souvent sur les vases grecs. Tels sont ces petits modèles de *temples portatifs*, qu'on fabriquait aussi en argent, *Vases de Lamberg*, I, p. 7 et 64; tels sont ces *coffres*, ces *bâtons*, et autres meubles, probablement d'un usage sacré ou symbolique, qu'on voit aux mains de personnages mystiques. On sait d'ailleurs quel fréquent usage les anciens faisaient de l'ivoire pour la décoration de leurs meubles et même de leurs maisons, Pausan. I, 12, 4. C'était sur-tout pour les siéges, κλίνας, que cet emploi de l'ivoire avait lieu le plus habituellement; aussi le même écrivain remarque-t-il un *siége d'ivoire*, θρόνος ἐλέφαντος, dans une peinture de Nicias, Pausan. VII, 22, 4. De nombreux fragmens de cette matière, provenant de meubles antiques, ont été publiés par Caylus, *Recueil d'antiq.* IV, LXX; V, LXXXIV, 1-3; VI, LXXIII, 1-3.

(3) La couleur de *pourpre* paraît avoir été affectée principalement à la chlamyde des héros, d'après les nombreux témoignages qu'on trouve à cet égard dans Homère, *Odyss.* IV, 115, et ailleurs. Aussi le personnage peint par Nicias, dans son propre tombeau, et en costume héroïque, portait-il une chlamyde couleur de pourpre, χλαμύδα φοινικῆν, Pausan. VII, 22, 4.

(4) Homer. *Iliad.* I, 240-245.

(5) La forme de ce caducée, où le *double nœud* qui, suivant toute apparence, a donné naissance aux *deux serpens*, est très-bien indiqué, comme il se montre aussi sur les peintures de l'ancien manuscrit milanais, pourrait servir à confirmer l'opinion, d'ailleurs très-ingénieuse et très-plausible, de M. Boettiger, sur l'origine et sur la forme primitive du caducée; voy. les nouvelles observations de ce savant, dans l'*Amalthea*, I, 104-116.

(6) La position de ce personnage, sa tête nue, ses cheveux gris, l'air d'attention et d'intérêt avec lequel il considère Achille, ne peuvent convenir qu'au vieux *Phénix*, qui semble devoir être un des témoins obligés d'une pareille scène. L'interprète napolitain ne fait du reste aucune mention de ce personnage, quel qu'il soit.



debout, appuyés sur leur lance et presque entièrement cachés sous leur large bouclier thessalien[1]. Le fond du tableau est formé par une porte ouverte, probablement celle qui conduit à l'appartement des captives, et que décore une draperie tendue dans le goût antique.

L'ordonnance de ce tableau est certainement une des plus remarquables entre toutes celles des peintures antiques que nous possédons. La disposition des personnages sur plusieurs plans diffère essentiellement de ce que nous voyons pratiqué sur le plus grand nombre de ces peintures, où les figures sont placées sur un seul plan, presque toujours assez espacées, dans le goût du bas-relief. La figure d'Achille est pleine de fierté; le mouvement en est naturel et vrai, et sa tête est d'un beau caractère. J'ai déjà remarqué la figure de Briséis, comme une des meilleures, sous tous les rapports de l'ajustement, de l'attitude et de l'expression, que nous aient offertes jusqu'ici ces peintures antiques, dans lesquelles on ne peut raisonnablement trouver à louer que l'imitation heureuse d'un bon modèle, mais qui n'en témoignent pas moins, dans la médiocrité même de leur exécution, à quel point la pratique du dessin était familière et perfectionnée chez les anciens, puisque ces peintures, d'un ordre tout-à-fait secondaire, exécutées dans une petite ville de province et à l'usage de simples particuliers, dans un siècle où les arts étaient depuis long-temps déchus, et par la main d'ouvriers habiles, plutôt encore que de véritables artistes; peintures produites d'ailleurs par des procédés très-expéditifs, et, pour ainsi dire, au bout du pinceau, nous présentent néanmoins tant d'intentions pittoresques et de motifs heureux, un goût de dessin généralement si élevé, des formes d'ajustement si nobles, des caractères si bien saisis et rendus avec tant de facilité, de grâce et de naturel. Sans penser à comparer ces peintures antiques avec les beaux ouvrages de l'art moderne, qui n'admettent réellement aucun parallèle de cette espèce, il est certain néanmoins qu'on ne saurait, d'après ces peintures mêmes, concevoir une trop haute idée des productions originales de cet art, lorsqu'il était cultivé chez les Grecs par des artistes du premier ordre, avec toutes les ressources d'une longue expérience et d'une pratique perfectionnée, pour les destinations les plus élevées, et sur le plus brillant théâtre, c'est-à-dire, dans les circonstances les plus favorables où l'art se soit jamais trouvé chez aucun peuple. Les peintures exécutées à Rome, pareillement sur mur, et dans un siècle où, de l'aveu de Pline[2], cet art était presque totalement déchu, offrent généralement, même celles de l'ordre le plus vulgaire, telles que les peintures de la petite maison trouvée, à la fin du dernier siècle, dans les jardins de la villa Negroni[3], à plus forte raison celles qui étaient employées dans des édifices plus importans, tels que les thermes de Titus, les salles de ce qu'on appelle le *bain de Livie*, sur le Palatin, et même la chambre sépulcrale de la pyramide de Cestius, sans parler de quelques tableaux, tels que celui de la *Noce Aldobrandine*[4],

(1) C'est effectivement ainsi que ce bouclier est figuré sur les médailles de Thessalie.

(2) Plin. XXXV, II, 5 : artis morientis.

(3) Ces peintures, dessinées par le célèbre Raphael Mengs, ont été publiées à Rome, en onze feuilles, par l'architecte Camillo Buti, avec le plan des localités qu'elles décoraient, et qui paraissent avoir été une dépendance d'une grande maison romaine, et suivant l'opinion de M. Mazois, *Ruines de Pompéi*, part. II, pl. II, fig. 2, un *Venereum*.

(4) Cette peinture, si souvent citée, publiée ou expliquée, était cependant restée, jusqu'à ces dernières années, presque entièrement méconnaissable par suite des restaurations qu'elle avait subies, et dont elle n'a été purgée que tout récemment, par les soins de son dernier propriétaire, Vinc. Nelli, sous les yeux du célèbre Canova; voy. la *Lettera sull' antica pittura delle Nozze Aldobrandine*, de L. Biondi, p. 27-30, Roma, 1815, 8°. L'état dans lequel elle était demeurée si long-temps explique l'imperfection de toutes les estampes qui en ont été données, sans en excepter la copie peinte par notre Poussin, laquelle se voit dans la galerie Doria, à Rome. La dernière gravure qui accompagne la lettre citée plus haut de Biondi, bien que postérieure à ce qu'on peut appeler la seconde découverte de la peinture originale, n'est pas non plus tout-à-fait irréprochable. Mais ce monument a été plus heureux, sous le rapport de l'érudition, qui ne trouve

composition véritablement admirable sous le rapport de l'ordonnance et du style, offrent, dis-je, généralement, comparées aux peintures des maisons de Pompéi, un goût de dessin beaucoup plus pur, des formes plus choisies, une exécution plus soignée; et si telle était encore la peinture, dans un siècle de décadence, sur un sol étranger et dans des emplois subalternes, il est permis de croire que, dans les temps de sa prospérité, dans sa véritable patrie, et lorsqu'elle était appelée à décorer les temples, les portiques ou les tombeaux de la Grèce et de l'Ionie, l'art d'Apelle, de Protogène et de Nicias rivalisait, dans toute l'étendue du terme, avec celui de Phidias, de Praxitèle et de Lysippe[1].

§ IV.

On sait quelles furent les suites de la violence commise par Agamemnon, et que nous avons vue retracée sur notre belle peinture de Pompéi. Achille, retiré dans sa tente et livré tout entier à son ressentiment et à sa douleur, resta sourd à toutes les instances de ses amis, à toutes les soumissions d'Agamemnon, lorsque le danger des Grecs devenait de jour en jour plus pressant, et presque menaçant pour lui-même. Cette obstination d'Achille a fourni le sujet de plusieurs monumens, le plus complet desquels et le plus intéressant, à tous égards, est un vase grec du musée des *Studi*, que je publie pour la première fois[2].

Ce vase représente la scène de *l'Ambassade envoyée par Agamemnon à Achille*, afin d'essayer de fléchir le ressentiment de ce héros. Les principales circonstances du récit homérique sont retracées, sur cette peinture, avec tant d'exactitude, qu'il est évident que l'artiste, en la composant, devait avoir le poète sous les yeux: aussi ne me servirai-je, pour expliquer le vase, que des expressions mêmes d'Homère.

Les trois ambassadeurs, *Phénix*, cher au fils de Pélée, le prudent *Ulysse*, et le vaillant *Ajax*, arrivent sous la tente d'Achille[3]; ils le trouvent *assis*, et charmant ses douleurs aux sons d'une *lyre*, *belle*, *richement décorée*[4], tel qu'il apparaît sur la célèbre pierre gravée de Pamphile[5]. Cependant Achille a suspendu ses chants pour prêter l'oreille aux discours des ambassadeurs. Ulysse, le premier, a vainement tenté de le fléchir par la pompeuse énumération des présens que lui destine Agamemnon[6]; Phénix, dans un discours moins étudié, lui a représenté tout aussi inutilement les tristes effets d'un courroux opiniâtre[7]; enfin Ajax, plus impétueux, s'est emporté en reproches amers contre l'injuste obstination du fils de Pélée[8]. Voilà la scène décrite par Homère, et voici maintenant les personnages qui figurent sur notre vase, avec des traits si parfaitement conformes au récit épique, qu'il semble

plus rien à desirer, après la belle dissertation de M. Boettiger, *Die Aldobrandinische Hochzeit*, 1-206, 4°, Dresden, 1810. La *Noce Aldobrandine*, récemment acquise par le gouvernement pontifical pour la somme considérable de 14,000 écus romains, fait maintenant le principal ornement du nouveau musée Borgia.

(1) Au moment où je termine l'impression de ce paragraphe, je lis dans le *Berliner Kunstblatt*, Heft I, p. 16-18, une notice sur cette peinture, par le D. Foerster, dans laquelle elle est fidélement décrite et judicieusement appréciée.

(2) Voy. planches XIII et XIV. Le vase, de la forme dite *vaso a calice*, Jorio, *Vasi del Mus. Borbon.* tav. II, n. 21, en figures rouges sur fond noir, provient de Pestum, lieu d'où il n'est sorti que des vases remarquables par la rareté ou par l'intérêt des sujets. Ce vase a été décrit avec exactitude par M. le ch. Jorio, *ouvr. cité*, p. 12-13, et plus récemment par M. Panofka, dont l'ouvrage, *Neapels antike Bildwerke*, t. I, exécuté en commun avec M. Gerhard, Tubingue, 1828, ne m'est parvenu que pendant l'impression de cet article; voy. p. 242 244 de ce volume. Mon interprétation diffère en quelques points de celle de ces deux antiquaires; mais ces légères différences n'affectent en rien le sens général de la représentation, au sujet de laquelle je me félicite de me trouver d'accord avec M. Panofka.

(3) Homer. *Iliad.* IX, 165-185.

(4) *Ibid.* 186-187.

(5) Bracci, *Memor. de' incisori*, II, XC, XCI.

(6) Homer. *ibid.* 225 306.

(7) *Ibid.* 434 601.

(8) *Ibid.* 620-630.

XIII.



véritablement qu'on assiste à leur entretien, et qu'on entende leurs discours et jusqu'à leur silence. Achille, *les cheveux longs et flottant sur ses épaules*, trait essentiel du costume homérique que l'artiste n'a certainement pas retracé ici sans intention, vêtu d'une manière qui témoigne l'éloignement où il vit des combats et des jeux guerriers, c'est-à-dire, la partie inférieure du corps enveloppée dans un long vêtement en désordre, est assis, soutenant d'une main sa lyre sur ses genoux; de l'autre main, il tient le *plectrum*, dont il a cessé de faire usage, pour écouter les ambassadeurs. Directement en face de lui, l'ingénieux Ulysse, appuyé sur sa double lance, et le regard attaché sur le sien, semble méditer quelque nouveau discours propre à vaincre enfin sa résistance. Plus loin, un personnage assis, et *tenant son genou gauche élevé et serré de ses deux mains*[1], absolument dans l'attitude donnée à Phénix sur le disque d'argent du cabinet du Roi[2], ne peut être que Phénix lui-même, gémissant de l'inflexible opiniâtreté de son élève. Derrière Achille, le bouillant Ajax[3] se reconnaît au geste expressif qui indique, comme dans le discours que lui prête Homère, le reproche mêlé à la prière. Ainsi, les trois ambassadeurs ont chacun ici une attitude propre et caractéristique, indépendamment de leur costume, varié de même suivant leur âge et leur caractère. Les deux hérauts, Hodius et Eurybate, désignés par Agamemnon pour accompagner les ambassadeurs[4], ne se reconnaissent pas, à des signes moins certains, parmi les personnages qui suivent, c'est-à-dire, au manteau riche et ample qui les enveloppe, à la double lance en repos, à l'immobilité de toute leur attitude, qui témoigne la nature grave et pacifique de leur intervention. Les deux chevaux *en repos, pourvus de la bride et du mors*, sont sans doute l'indication abrégée et symbolique des *douze coursiers* promis à Achille[5], comme le présent le plus propre à désarmer sa colère[6]; et le jeune héros vêtu d'un long pallium qui semble s'empresser d'exécuter un ordre, ne peut être que Patrocle, à qui Achille a commandé de préparer, dans l'intérieur de sa tente, une couche pour le vieux Phénix[7].

Je dois dire quelques mots de la peinture tracée dans le champ inférieur du vase, bien que le sujet n'en ait, à ce qu'il semble, aucun rapport direct avec celui qu'on vient de voir. Cette peinture offre deux groupes, composés chacun de trois personnages. Dans le premier, une femme, vêtue d'une *tunique talaire*, avec une *nébride* attachée par-dessus, tient de la main droite un instrument assez difficile à déterminer[8], mais qui ressemble à un *joug*, et qui, dans

(1) Voy. plus haut, p. 61-62, les observations dont cette attitude remarquable a été l'objet. J'ajouterai ici que, dans la description de ce vase, M. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, 243, reconnaît le vieux *Phénix*, dans cette même figure et à cette même attitude caractéristique : « Waehrend naemlich der « bejahrte Phoenix, ihm gegenueber sitzt, den linken Fuss von « beiden Haenden umschlungen, zur Andeutung der Trauer und « des Nachsinnens. »

(2) Millin, *Monum. ined.* I, VIII, 86. Je remarque ici que c'est à tort que l'attitude dont il s'agit a été jugée *indécente* par M. Boettiger, *Ilithya*, 42 et suiv.; et que c'est avec encore moins de fondement que Millin a cité, à l'appui de cette observation, un verre antique de Buonarotti, *Vetri antichi*, tav. XXVI, n. 1, qui n'offre rien de pareil.

(3) M. Panofka, à l'endroit cité plus haut, p. 243, reconnaît au contraire *Ajax télamonien*, dans le personnage placé vis-à-vis d'Achille, et *Ulysse*, dans celui qui est derrière son siége. Il me semble que les attitudes de ces deux personnages, tels que je les désigne, sont plus conformes à leur caractère et à leur costume. M. Jorio me paraît s'éloigner encore davantage de la vérité, en prenant pour *Ulysse* le personnage assis, et pour *Phénix*, celui qui harangue.

(4) Homer. *Iliad.* IX, 170.

(5) *Ibid.* 123-124, 265-266.

(6) M. Jorio voit, dans ces chevaux, les *coursiers* d'Achille lui-même. Je ne vois pas trop ce que ces coursiers auraient à faire dans une scène semblable, et je crois mon explication plus conforme au génie de l'antiquité. M. Panofka se contente de faire mention des deux chevaux, sans énoncer aucune conjecture à leur sujet.

(7) Homer. *ibid.* 616-617.

(8) Millin, *Vases peints*, I, XXVI, 54, désigne cet instrument comme un *joug*, dont il offre effectivement la forme, sans hasarder du reste aucune explication sur le personnage qui le porte. M. Schorn, dans sa nouvelle et docte explication du même vase, *Homer nach Antiken*, Heft IX, V, VI, 33-34, laisse indécis l'objet en question, en affirmant seulement que ce n'est pas un *joug*; et, sur ce point, je ne puis être aussi affirmatif que lui, d'autant plus que M. Boettiger, dans les observations qu'il a publiées sur ce vase, *Archaeologie der Malerei*, 341, semble avoir été frappé,

tous les cas, paraît être le même que celui que tient une femme troyenne, sur le fameux vase de Vivenzio, et qui a si fort embarrassé tous les interprètes de ce beau monument, sans qu'on en ait donné jusqu'ici une explication satisfaisante. Cette femme a la tête tournée vers une seconde femme, qui semble lui adresser la parole, en courant après elle; celle-ci est vêtue d'une tunique courte lacédémonienne, et tient une *hache bipenne*. Un jeune homme, vêtu à la manière des éphèbes, tels qu'on les voit figurés sur beaucoup de vases, et tenant de même un *bâton*, s'efforce d'atteindre à la course les deux femmes, en retournant la tête de l'autre côté. Le second groupe, mis en rapport avec le précédent, au moyen de l'attitude donnée à cet éphèbe, se compose pareillement de deux femmes qui courent l'une derrière l'autre, la première, en tunique longue, avec un péplus, portant un *candélabre*, la seconde, en tunique courte sans manches, tenant le même instrument décrit plus haut, et d'un jeune homme qui semble les poursuivre, et tient en main une *double lance*. Il est probable que ces deux groupes représentent une de ces *danses armées*[1] qui se célébraient dans les solennités religieuses. L'opposition de l'ample et riche costume ionien, avec le costume simple et sévère des Doriens, telle qu'elle se produit ici, probablement avec intention, entre ces femmes si différemment vêtues, peut être considérée comme un trait de vérité locale, attendu que le vase qui nous la présente, provient de Pestum, où les races achéenne et dorienne s'étaient mélangées sans se confondre[2]. Quoi qu'il en soit, la *danse* figurée sur ce vase était sans doute du genre de celles qui se célébraient à l'occasion des initiations[3]; et sous ce rapport elle se rattache, sinon au sujet principal représenté sur notre vase, du moins à la destination même de ce vase, qui ne peut avoir été que religieuse et mystique.

Avant de quitter ce sujet, je dois indiquer quelques monumens où la même circonstance de la vie d'Achille est figurée, quoiqu'on ne l'y ait pas reconnue jusqu'à présent. Tel est un fragment de bas-relief du Musée du Louvre, où l'on a vu *Achille à qui les hérauts d'Agamèmnon viennent enlever Briséis*[4]. L'absence de ce dernier personnage suffirait seule pour prouver l'inexactitude de cette explication, tandis que, dans notre hypothèse, l'attitude et le costume

comme moi, de la ressemblance de l'instrument dont il s'agit avec un *joug*. Du reste, que cet instrument, quel qu'il soit, eût une signification propre et déterminée, et qu'il ne figurât pas ici comme le premier objet tombé aux mains d'une femme désespérée, *ira arma ministrat*, c'est ce qui résulte évidemment de notre vase, où le même objet a, dans un sujet mystique, une intention très-difficile à déterminer, mais qui n'en est pas moins très-réelle et très-positive. M. Panofka décrit cet instrument comme étant formé de *deux fers de lance placés l'un contre l'autre:* j'avoue que je ne comprends pas trop ce que pourrait être un instrument de cette sorte, et l'auteur lui-même ne s'explique pas sur son usage.

(1) Sur la *danse armée*, dont l'usage remontait aux siècles héroïques, Homer. *Odyss.* IX, 383, 502; Apollon. Rhod. *Argon.* I, 1134, on peut consulter Lucien, *de Saltat.* V, 120-174, et Athénée, qui nomme et décrit, *Deipnosoph.* IX, 26-38, un grand nombre de ces sortes de divertissemens. Le mélange des hommes et des femmes avait lieu dans plusieurs espèces de *danses armées*, usitées principalement chez les Spartiates, Athénée, XIV, 30, entre autres dans celle qui se nommait *hormos*, et dont la description, telle qu'elle se lit dans Lucien, *ibid.* 131, semble assez convenir à notre peinture. Une autre espèce de *danse armée*, figurée sur le célèbre vase de la galerie de Florence, Visconti, *Mus. P. Clem.* II, pl. ajout. *B* 11, paraît être celle que Lucien appelle *caryatique*, et dont l'usage était propre aux Lacédémoniens. Dans la plupart de ces danses, notamment dans la *pyrrhique dionysiaque*, genre de danse auquel appartient certainement celle de notre vase, d'après la *nébride* que porte un des personnages, on courait en *portant des flambeaux;* et rien n'est en effet plus fréquent, sur les peintures des vases grecs, que la représentation de ces *lampadophories*. Mais le *candélabre* qui se voit figuré sur notre vase, à-peu-près comme sur un vase de Tischbein, II, 25; ajout. Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, LIV, 2, doit avoir eu une intention particulière, et se rapporte sans doute à la danse nommée θερμαστρις par Athénée, XIV, 27, et dont Lucien fait aussi mention, *loc. cit.*, 144. Mais en fait de représentations de *danses armées*, il n'en est point de plus remarquable que celle que nous offre un beau vase de Tischbein, I, 50, où deux hommes exécutent la *pyrrhique*, et une femme, cette espèce de saut périlleux appelé κυβίστησις, dont l'usage mentionné par Homère, *Odyss.* IV, 18-13, paraît avoir été de tout temps si familier aux Grecs, Pacciaudi, *Commentar. de Athletar.* ΚΥΒΙΣΤΗΣΕΙ, Rom. 1756, 4.°, et où cette double représentation a rapport à des *jeux funèbres*, ce qu'indiquent la *stèle* et les autres accessoires de cette peinture, et non pas à des *jeux mimiques*, comme l'a pensé Italinsky, p. 81-83.

(2) Voy. mon *Histoire des Colon. grecq.* III, 244-246.

(3) Lucian. *de Saltatione*, V, 132, ed. Bipont. : Ἐῶ λέγειν ὅτι ΤΕΛΕΤΗΝ ἀρχαίαν οὐδεμίαν ἔστιν εὑρεῖν, ἄνευ ὈΡΧΗΣΕΩΣ.

(4) *Mus. des Antiq.* III, supplém. 2, 27.



Lith. de Engelmann rue du Ft Montmartre N° 6 à Paris

d'Achille, assis entre trois personnages, dont deux *casqués*, le troisième vieux et barbu, debout, qui semblent chercher à le fléchir, et la présence de Patrocle affligé de l'obstination de son ami, s'expliquent de la manière la plus naturelle. Un autre fragment d'un plus beau style et d'une meilleure exécution, mais dont il ne subsiste que trois figures, c'est à savoir, *Achille*, assis, comme on l'a vu figuré jusqu'ici, et de plus avec ses armes suspendues à côté de son siége, *Patrocle*, et *Automédon*[1], faisait probablement partie d'une composition relative au même sujet, quoiqu'on puisse l'interpréter par le départ de Patrocle qu'Achille envoie combattre les Troyens. Mais c'est certainement le sujet en question qui est représenté sur une belle peinture d'Herculanum, malheureusement très-endommagée[2]. On y voit un jeune héros, nu, d'un caractère de tête absolument semblable à celui de l'Achille de notre peinture de Pompéi, assis, *les pieds nus*, particularité qui a été remarquée comme un trait propre au personnage d'Achille[3], et qui est ici d'autant plus caractéristique, qu'un second personnage, *debout* et s'entretenant avec le premier, a *les pieds chaussés* : à côté de ce groupe est un *cheval* dont on ne voit que la croupe, et que retient un esclave. Or, ce héros nu, assis, avec son épée dans le fourreau dressée contre son siége, est manifestement Achille, obstiné dans son ressentiment; le personnage qui lui parle, s'appuyant sur un bâton, ne peut être qu'un des ambassadeurs d'Agamemnon, Phénix sans doute, cherchant à le dissuader de sa funeste résolution; et le cheval trouverait ici, comme sur notre vase de Pestum, son explication naturelle; à moins qu'on ne préfère de voir ici Patrocle s'efforçant d'obtenir de son ami la permission de combattre à sa place. Dans tous les cas, cette peinture est certainement relative à Achille, et non à un *Entretien d'Étéocle et de Polynice*, comme l'ont supposé les académiciens d'Herculanum, d'après ce seul motif, que le bras du siége pose sur un *sphinx;* ce qui serait un bien faible appui pour une pareille explication, et ce qui produirait d'assez grands désordres dans tout le domaine de l'antiquité, s'il fallait toujours voir dans le *sphinx*, ornement si souvent employé sur les monumens, une allusion même indirecte aux fables thébaines.

§ V.

La mort de Patrocle triompha de tous les ressentimens d'Achille. Une passion plus forte remplit désormais tout son cœur; il n'aspire qu'aux combats, il ne demande que des armes, il ne jouit que de la vengeance qu'il médite; et c'est alors véritablement que, suivant l'expression d'un poète, *il provoque déjà Hector*[4].

Le moment où Thétis apporte à son fils les armes fabriquées par Vulcain[5], est une des

(1) *Mus. des Antiq.* III, bas-rel. 23, 1.

(2) *Pittur. d'Ercolan.* IV, XXIV, 209 210. Du reste, cette peinture est indiquée sous le nom d'*Achille*, dans la *Description de quelques peintures antiques du musée Bourbon*, n. MLXII, p. 52.

(3) Philostrat. *Epist.* XXII; conf. Voss, *Mytholog. Brief.* XX, 137, XXI, 142.

(4) Stat. *Achilleid.* II, 209 :

Ceu protinus Hectora poscens

(5) Vulcain, fabriquant, à la requête de Thétis, des armes pour Achille, était un des sujets représentés sur le coffre de Cypsélus, Pausan. V, 19, 2; d'où l'on peut inférer que c'était un des sujets, directement puisés d'ailleurs dans les traditions homériques, qui avaient le plus anciennement exercé le talent des artistes. Le même sujet est figuré sur la *Table iliaque*, avec l'inscription : ΟΠΛΟΠΟΙΑ, n. 41, 43, 44; sur deux pierres de Stosch, Winckelmann, *Description*, etc. n. 251, 252, p. 375, et mieux encore, sur un célèbre bas-relief du *Musée du Capitole*, IV, p. 67 et 365. Il faut observer cependant qu'une composition analogue, sur quelques autres pierres, *Mus. Worsley.* IV, 2, Millin, *Pierr. grav.* XLIX, 118 119, a rapport à la fabrication des armes d'Énée; et que, sur un plus grand nombre de monumens, entre autres sur des médailles, telles qu'un médaillon de Commode, *Médaillons du Roi*, XV, 14, Millin, *Galer. mytholog.* LXXXII, 338**, et un grand médaillon d'Antonin, *Mus. de Camps*, p. 23, c'est *Minerve*, et non *Thétis*, qui fait fabriquer ou réparer les armes auxquelles travaille Vulcain. Cette distinction a souvent été négligée ou méconnue.

circonstances de la vie d'Achille, qui ont été le plus fréquemment figurées sur les monumens antiques, entre autres sur les pierres gravées et sur les vases. J'ai déjà cité, parmi ces derniers, ceux qui offrent ce sujet de la manière la plus caractéristique[1]; et j'ajoute ici l'indication d'un vase qui présente des particularités assez remarquables[2]. Les pierres gravées offrent moins de variété dans la manière dont ce trait historique y est représenté; Achille y paraît debout, ou seul, ou en face de sa mère, qui lui présente diverses pièces de son armure divine. Tel il se montre sur un célèbre scarabée étrusque, seul, entièrement nu, déjà couvert de son large bouclier, et s'attachant la cnémide de la jambe gauche, avec son nom écrit sous une forme étrusque, mais en caractères originairement grecs : ACHILE[3]. Quelquefois, en présence de sa mère[4], mais le plus souvent seul, près d'une *stèle*, il revêt ses armes, en commençant par les cnémides; et son attitude paraît avoir fourni le premier modèle de la célèbre statue de Jason[5].

(1) Voy. plus haut, p. 42.

(2) C'est un vase publié par Dempster, *Etrur. reg.* I, LXVI : on y voit un jeune héros, nu, *les cheveux tombant en tresses sur ses épaules*, assis sur un rocher, et tenant une lance, tandis qu'une nymphe, absolument nue, debout devant lui, lui présente un casque et un bouclier rond, sur lequel est tracé un *serpent*, emblème de la naissance d'Achille. D'autres personnages, dont un assis derrière le héros, un second, debout, tenant le parazonium à la main, et un troisième, barbu et appuyé sur sa lance, lequel paraît être *Phénix*, complètent cette représentation, où la présence et la nudité de la *Néréide* s'éloignent des traditions suivies sur tous les autres monumens.

(3) Ce scarabée, publié d'abord, mais d'après un dessin inexact, par Gori, *Mus. etrasc.* II, CXCVIII, 4, puis par Caylus, à qui il avait appartenu, *Recueil d'Antiq.* I, XXX, 3, et qui en fit présent au comte de Thoms, dans le cabinet duquel il n'est cependant point gravé, a été décrit par Winckelmann, *Pierres de Stosch*, n. 265, p. 376. Tous ces auteurs s'accordent à en regarder la gravure comme un ouvrage étrusque, ce qui me paraît indubitable, d'après la forme du nom ACHILE, mais non d'après celle des caractères, qui sont grecs, de la plus ancienne forme. Le *chi* figuré de cette manière, ↓, dans l'alphabet étrusque, est en effet un caractère primitivement grec, avec cette même valeur, ainsi que l'a démontré en dernier lieu la belle médaille autonome de Métaponte, avec l'inscription : Α↓ΕΛΟΙΟ[Ν] ΑΘΛΟΝ, Millingen, *Anc. uned. monum.* part. I, p. viij, introduction. Du reste, ce même nom d'Achille, sous la forme étrusque ACHLE ou ACHELE, se retrouve sur d'autres monumens étrusques, tels que la célèbre patère de Jenkins, Winckelmann, *Mon. ined.* 153; Lanzi, *Saggio*, etc. tav. VIII, 4, et une pierre gravée qui servit de cachet au savant Maffei, *Mus. veron.* p. 10-11, et qui a été publiée par Gori, *Mus. etrasc.* II, CXCVIII, 4. Ce dernier monument n'a pas encore été complétement expliqué, à ce qu'il me semble. On y voit *Achille*, revêtu de ses armes, debout, devant un personnage assis, demi-vêtu, dont le nom est écrit : VLVꝞE, qui ne peut être que le nom VLYSSES, sous sa vraie forme étrusque; et ce seraient ainsi le héros de l'Iliade et celui de l'Odyssée, opposés l'un à l'autre, dans une attitude qui semble conforme à leur caractère différent. Rien n'est d'ailleurs mieux constaté que l'usage des Étrusques, de terminer en E les noms grecs dont la finale est en ΟΣ, ΗΣ ou ΕΥΣ; on connaît les exemples PELE, PARTHENOPAE, HERCLE, ATHRASTE, AMPHIARE, TVTE, et autres encore, qu'il est inutile de citer, mais à l'appui desquels il ne serait peut-être pas impossible de produire des exemples analogues, fournis par les monumens grecs, entre autres les noms ΠΡΙΑΜΕ, pour ΠΡΙΑΜΟΣ, tracé sur un vase de forme de *lecythus* et de fabrique sicilienne, Laborde, *Vases de Lamberg*, vignette n. 11, t. II, p. 12, et TVPTAE, pour ΤΥΡΤΑΟΣ, sur une pierre gravée d'ancien style, si toutefois l'inscription en est bien authentique, Visconti, *Iconogr. grecq.* pl. III, n. 1, t. I, p. 65-66. Quoi qu'il en soit, je profiterai de cette occasion pour expliquer une inscription curieuse, gravée sur un miroir mystique, que Lanzi a laissée sans interprétation, *Saggio*, etc. tav. VIII, 5, t. II, 185-186. On y lit, en caractères parfaitement tracés : E↓ꝞE VMAILE, ECHSE VMAILE, deux mots bien distincts, dans le premier desquels Passeri lisait ECHLE, pour en former le nom d'*Hercule*, et dans le second, ALCESTE; lecture tout-à-fait arbitraire, au jugement de Lanzi lui-même, et qui ne s'accorde pas plus avec la forme des lettres qu'avec le sujet gravé sur le miroir. Je lis, sans aucun autre changement que l'addition d'une seule lettre omise par l'ancien graveur, ou peut-être inaperçue par le dessinateur moderne : [P]ECHSE VMAILE, pour ΕΠΗΞΕ ΕΥΜΗΛΟΣ, c'est-à-dire, *Eumélas a fait.* Le mot ἔπηξε est celui dont se servent habituellement les anciens poètes grecs, particulièrement quand il s'agit de travaux métalliques; et, à ce titre, il est naturel de trouver ce mot employé sur un monument étrusque du genre de celui-ci; mais j'en puis produire une nouvelle preuve tout-à-fait décisive, dans une autre inscription étrusque jusqu'ici mal interprétée. C'est l'inscription ΓΕCꝞΕ ΜΕΘLΑΝꝞ, PECSE SETHLANS, qui accompagne la célèbre représentation de *Vulcain travaillant au cheval de Troie.* Lanzi, qui a publié ce miroir, mais sans en avoir vu l'original, et d'après un cuivre de Gori, *Saggio*, etc. tav. XII, 3, II, 177, a lu le premier mot ΓΕCꝞΕ, AECSE, pour AEQUUS, interprétation que je ne crains point de qualifier l'une des moins heureuses de cet habile critique, et qui a été néanmoins admise par Millin, *Galer. mytholog.* CXXXVII *bis*, 604*, sur la foi de la gravure de Lanzi, qu'il s'est borné à reproduire. Cependant, il eût suffi à Millin de jeter les yeux sur le miroir même dont il s'agit, et qui se trouve au cabinet du Roi, pour y lire le mot PECSE, [Ε]ΠΗΞΕ, en toutes lettres parfaitement tracées, et qui, joint au nom étrusque de Vulcain, SETHLANS, compose la légende indubitable, PECSE SETHLANS, *Vulcain a fait, a fabriqué*, d'accord avec la représentation même, où *Vulcain, armé de son marteau, vient d'achever le cheval de bois.*

(4) De semblables pierres sont décrites ou publiées dans plusieurs recueils; voy. entre autres, Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, n. 257; *Catalog. de Tassie*, 9241-9242. Une des plus curieuses a été publiée par Ficoroni, dans ses *Vestigia di Roma antica*, p. 183, qui y a vu *Cincinnatus s'armant en présence de sa femme.*

(5) Caylus, *Recueil d'antiq.* II, XXVIII, 3; Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, 258, 259. L'attitude donnée à *Achille* sur ces monumens, notamment sur un beau scarabée du Musée britannique, *Catalog. de Tassie*, pl. LII, n. 9277, est semblable à celle de la célèbre statue de *Jason;* et d'après cette identité, ainsi que sur la foi des caractères étrusques, ACILES, gravés sur cette pierre,



C'est cette dernière action qui est aussi représentée sur le beau vase que je publie[1]. Achille, nu, à la réserve d'une chlamyde que le vent agite sur ses épaules, la tête couverte d'un casque orné d'un riche cimier et de deux aigrettes latérales[2], la cnémide déjà fixée à la jambe droite, a le pied gauche levé et posé sur un cippe afin d'attacher l'autre cnémide sur cette jambe. On remarque ici plus distinctement que sur aucun autre monument les *cercles d'argent*, nommés *épisphyria*, qui servaient à fixer cette partie de l'armure, et dont un docte antiquaire de nos jours a prétendu[3], contre la foi des témoignages les plus positifs et contre l'autorité la plus irrécusable de toutes, celle d'Homère[4], que l'usage était réservé exclusivement à la toilette des femmes. Vis-à-vis d'Achille, une femme, Thétis elle-même[5], vêtue d'une longue tunique à manches ouvertes retenues avec des boutons[6], et son péplus déployé autour d'elle et passé sur le bras gauche[7], tient de cette main la *lance*, non celle de Pélée, qu'Achille seul pouvait manier, et que Patrocle n'avait point emportée[8], mais sans doute une lance nouvelle fabriquée par Vulcain avec le reste de l'armure; et, de l'autre main, elle présente au héros un glaive dans le fourreau. Dans une région supérieure à ce groupe, est assis un personnage d'une nature mystique, une femme, vêtue d'une tunique sans manches, avec des ailes ouvertes, tenant dans ses deux mains une bandelette richement brodée, qu'elle déploie au-dessus de la tête d'Achille et de Thétis. Cette femme ne peut être que la *Victoire*, qu'on voit si souvent représentée sur les vases grecs, mais rarement dans la position qu'elle

Raspe propose de changer l'attribution de cette statue, qu'il appelle *Cincinnatus*. Mais il n'y a rien à réformer à cet égard. L'attitude dont il s'agit, employée d'abord pour Achille dans la circonstance indiquée, put fort bien être donnée ensuite à Jason rattachant sa sandale : la même attitude se retrouve d'ailleurs sur des vases grecs, Millin, *Vases peints*, II, LXIX; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, XLVI, donnée à de jeunes héros, et appliquée à un personnage incertain, sur les bas-reliefs de la frise du Parthénon, Stuart, *Antiq. of Athens*, II, ch. 1, pl. X; et cette dernière similitude, remarquée par Visconti, *Sculpt. d'Elgin*, p. 44, est un nouvel exemple à ajouter à ceux que j'ai cités plus haut, p. 31-32, afin de prouver l'emploi commun qui a été fait d'une même attitude pour des personnages divers, dans une situation analogue.

(1) Voy. pl. XVI. Ce vase, qui appartenait au sieur Michel Fortunato, à Naples, est tiré du *Recueil de dessins inédits de vases grecs* appartenant à la bibliothèque du Roi, dont il a déjà été question plusieurs fois.

(2) De semblables *aigrettes* se voient assez souvent aux casques figurés sur les vases; voy. entre autres, Millin, *Vases grecs*, I, XIII; II, XIX. Ce serait sans doute trop hasarder que d'établir quelques rapports d'origine et d'intention entre cet appendice des casques grecs, et un ornement à-peu-près pareil, consistant en deux plumes fixées de chaque côté de la tête des prêtres égyptiens, tel qu'on le voit représenté sur le célèbre bas-relief Mattei de la Pompe isiaque, aujourd'hui au *Mus. Chiaramonti*, II, conformément à des témoignages antiques, Diodor. Sic. I, 88; Clem. Alex. *Stromat.* VI, 4, 9. Toutefois, il est difficile qu'il n'y ait pas au fond quelque analogie entre ces objets, sur-tout quand on les rapproche de ce *diadème à aigrettes*, si fréquent sur les vases grecs, et qui paraît bien avoir eu une intention mystique.

(3) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, 33-34 : « Noch endlich « kommt ein Episphyrion oder Knoechelband einem Helden zu, « da es vielmehr zum weiblichen Putz gehoerte. » Cette assertion si positive d'un homme aussi instruit que M. Welcker, n'est pas moins extraordinaire que l'erreur qu'il reproche à Winckelmann et à Zoëga d'avoir commise au sujet de la *periscélis*, et que les exemples tirés des vases grecs à sujets bachiques ou mystiques, dont il cherche à appuyer son sentiment touchant l'usage exclusif de l'*épisphyrion* dans la toilette des femmes ou des personnages efféminés. Voy. la note suivante.

(4) Homer. *Iliad.* XIX, 369-370.

Κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμῃσιν ἔθηκε
Καλὰς, ἀργυρέοισιν ἘΠΙΣΦΥΡΊΟΙΣ ἀραρυίας.

Homère répète à toute occasion les mêmes expressions, *Iliad.* III, 331, XI, 18, XVI, 132; et la manière dont tous ses commentateurs, Eustathe, aussi bien que les scholiastes de Leipzig et de Venise, interprètent cette expression, Ἐπισφύρια, ἃ καλύπτουσι τὰ σφυρά; Ἐπισφύρια, τὰ τῶν σφυρῶν σφαιρώματα, ne laisse lieu à la moindre incertitude, ni sur la forme de cette pièce d'armure, ni sur la place qu'elle servait à couvrir. Ces divers témoignages ont été déjà produits par Visconti, à l'appui de son explication du *cercle* placé au-dessus de la cheville d'une des jambes de la statue Borghèse, dans ses *Monum. scelti Borghesiani*, I, V.

(5) La présence de Thétis est déterminée par l'inscription de la *Table iliaque*, n. 45.

(6) J'ai déjà remarqué que cette tunique, donnée, sur les monumens grecs, à la plupart des figures de divinités du premier ordre, comme, sur ceux d'époque romaine, à presque toutes les statues de Junon, des Muses et des Impératrices, était l'ancien vêtement des matrones grecques; à l'appui de quoi je crois devoir rapporter ici les propres paroles d'Ælien, *Hist. var.* I, 18 : Τῶν δὲ χιτώνων τὰ περὶ τοὺς ὤμους ἄχρι τῶν χειρῶν οὐ συνέρραπτον, ἀλλὰ ΠΕΡΌΝΑΙΣ χρυσαῖς καὶ ἀργυραῖς συνεχέσι κατελάμβανον.

(7) La même observation s'applique ici au *péplus* de Thétis, que je regarde comme un trait de costume propre à cette divinité; voyez plus haut, p. 9 et 29. De là, une preuve, selon moi, positive, que sur le beau bas-relief du Musée du Louvre, représentant *Jupiter* assis entre *Junon* et une seconde déesse demi-nue, *Monum. ant. du Mus. Napol.* I, IV, 19, cette seconde déesse ne peut être que *Vénus*, et non *Thétis*, comme l'a pensé en dernier lieu M. Inghirami, *Galler. omeric.* XXXIX, 81-82.

(8) Homer. *Iliad.* XIX, 390.

a sur celui-ci[1]; et la bandelette qu'elle déploie est plutôt un symbole d'initiation, que la *tænia* qui servait à ceindre le front des athlètes vainqueurs[2].

Un sujet analogue à celui que je viens de décrire se rencontre assez fréquemment sur les vases, et doit sans doute être interprété de la même manière. Tel est, entre autres, un vase du Musée Charles X[3], où Achille, en tunique courte attachée par une ceinture, debout, la main appuyée sur son bouclier, s'apprête à recevoir de la main de Thétis la *lance* et l'*épée*. Le même groupe se trouve répété sur un vase du plus beau style et de la plus belle conservation, qui fait partie de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier[4]. Je citerai encore un vase publié par Millin, qui offre la même représentation, avec des détails différens[5]. Achille, en tunique courte, mais ceinte en deux endroits, est dans l'attitude de s'attacher la cuirasse par-dessus cette tunique, tandis que Thétis, debout devant lui, la tête inclinée et couverte d'une mitre, l'air pensif et affligé, lui présente un *casque* et un *bouclier*. L'habile antiquaire qui a fait connaître ce vase, n'ose pas en déterminer le sujet; toutefois il incline à y voir Hector et Andromaque, uniquement d'après cette mitre, espèce de coiffure qui n'est cependant pas, comme il le pense, exclusivement propre aux femmes phrygiennes. Mais sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à d'autres détails de cette peinture, tels que l'*ample péplus* et les *pieds blancs*[6], deux traits de la figure en question qui rappellent deux épithètes homériques constamment ajoutées au nom de Thétis, et la forme ronde du *bouclier argolique* ou *thessalien*, tel qu'est toujours représenté celui des héros grecs et d'Achille en particulier, la seule confrontation des monumens prouve que c'est ici le sujet, bien autrement familier aux arts de la Grèce, d'Achille recevant de sa mère elle-même les diverses pièces de son armure.

Je ne citerai plus qu'un vase qui se rapporte à la même circonstance, mais dans un ordre

(1) On la voit cependant *assise* et déployant de même une *bandelette*, au dessus de Thésée domptant le taureau de Marathon, sur un vase grec, Millingen, *Vases*, pl. XI. Elle est *assise* sur une base carrée, et tenant une patère, sur un autre vase, *ibid.* XLVII, XLVIII. On connaît les belles médailles de Térina, où la Victoire est *assise*, tantôt sur une *base*, tantôt sur un *vase de prix*, et tenant ou une couronne, ou une palme, ou tout autre attribut symbolique.

(2) La *tænia* dont les athlètes se ceignaient le front, Pausan. V, II, 2, ne semble pas avoir été si large ni si ornée que l'est la bandelette que déploie ici la *Victoire*. Nous savons par l'exemple du *Diadumène* de Polyclète, Lucian. *Philopseud.* 18, dont il nous reste plus d'une copie antique, de Cavalleriis, n. 79; Winckelmann's *Werke*, VI, Taf. 2, A; voy. plus haut, p. 48; nous savons, dis-je, quelle était la forme de la *tænia* des athlètes : or, la *bandelette* que tient ici la *Victoire* semble être d'une autre espèce; c'est, si je ne me trompe, la même bandelette qu'on voit attachée autour de chaque bras d'un athlète vainqueur, sur un vase de Tischbein, I, 57, et, d'une manière encore plus caractéristique, autour du bras droit d'un *héros*, debout en face de la *Victoire ailée* qui lui présente une *patère*, sur un autre vase grec, Millingen, *Vases grecs*, XLVII. La même bandelette se voit pareillement attachée autour du bras gauche d'*Hercule, Dieu Sauveur*, ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΣΩΤΗΡΟΣ, sur de nombreux tétradrachmes de Thasos : d'où il résulte invinciblement que c'est un signe d'initiation et d'apothéose. Si l'on rapproche ces monumens de la peinture d'un hypogée étrusque que j'ai décrit, *Journal des savans*, janvier 1828, p. 13, où une *bandelette* semblable se voit attachée autour du bras d'un personnage à qui une autre figure présente un *dauphin* et un *bâton*, que j'ai cru pouvoir regarder comme des symboles d'immortalité, on verra que toutes ces représentations s'expliquent et se confirment les unes par les autres; et il en résultera, de plus, par un nouvel exemple, que le même fond d'idées et de symboles était commun aux Grecs et aux Étrusques.

(3) Mus. Charles X, n. 15, ancien fond.

(4) Ce vase sera publié, dans un choix des principaux monumens de cette belle collection, avec des observations que M. le comte de Pourtalès-Gorgier m'a permis d'y joindre; ce qui me dispense d'entrer actuellement dans de plus grands détails sur ce vase et sur quelques autres qui seront cités plus bas.

(5) Millin, *Vases peints*, I, XXXIX, 80. C'est un vase mystique, d'après la couronne de *myrte*, propre aux initiés, que porte ici le héros, et qui, dans aucun cas, ne saurait convenir à Hector. Millin n'a pas fait cette observation, que je crois décisive contre son interprétation. Je remarque encore que la *cuirasse* et le *bouclier* sont peints en *blanc* sur ce vase, aussi bien que sur celui du Vatican qui représente le même sujet; particularité déjà relevée par Winckelmann, *Monum. ined.* 131, qui a rappelé à cette occasion les épithètes λευκοθώρακες, λευκάσπιδες, fréquemment employées par les poètes, Æschyl. *Sept. contr. Theb.* 89; Sophocl. *Antig.* 107; Euripid. *Phœniss.* 1106, mais sans soupçonner l'intention symbolique qu'elle a certainement sur les vases.

(6) Les épithètes τανύπεπλος, ἀργυρόπεζα, sont, comme on sait, les épithètes dont Homère se sert habituellement pour désigner Thétis, *Iliad.* I, 538, et ailleurs; et il n'y aurait rien d'invraisemblable à supposer que l'ancien artiste aurait voulu faire allusion à cette particularité homérique, en peignant ici en *blanc* les pieds de la déesse marine.

d'idées tout différent. On y voit un Satyre, parfaitement caractérisé par sa longue queue de cheval, et par tous les traits de sa physionomie, la tête couverte d'un *casque*, dans l'attitude de s'attacher la *cnémide*[1], attitude si évidemment conforme à celle du vase que je publie, et si caractéristique d'Achille, que je n'hésite pas à reconnaître sur le vase en question le même sujet, mais en style burlesque, tel qu'il convenait aux représentations *satyriques*. Je conjecture qu'un vase inédit du Musée Charles X[2], qui offre pareillement une représentation satyrique, a rapport au même sujet d'*Achille travesti*. Effectivement, Achille avait, comme la plupart des dieux et des héros de la Grèce, fourni le sujet de plusieurs drames satyriques; Ovide en a fait la remarque[3]; et dans le catalogue des drames d'Eschyle et de Sophocle[4], il s'en trouve, de chacun de ces poètes, un de cette nature. Les vases nous ont offert jusqu'ici quelques sujets qui appartiennent indubitablement au même genre de représentations[5], et dont le rapport avec les sujets religieux ou héroïques qui décorent le plus grand nombre de ces vases, n'est sans doute pas le trait le moins remarquable de tous ceux qui se rattachent à une interprétation complète de ces curieux monumens. Je publierai quelques-uns de ces sujets satyriques jusqu'à présent inédits, et j'essaierai de répandre quelque lumière sur un point d'archéologie si neuf encore et si important à éclaircir.

§ VI.

La vengeance exercée sur le corps d'Hector était une des circonstances de la vie d'Achille qui avait été le plus fréquemment traitée par les anciens artistes. Nous la voyons représentée sur des bas-reliefs qui servaient à l'enseignement dans les écoles des Romains, tels que la *Table iliaque* et la *Table ronde* du Capitole[6], aussi bien que sur des lampes et des pierres gravées,

(1) Ce vase, de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, sera publié dans une planche de supplément.

(2) Ce vase représente un Satyre, vêtu d'une tunique longue, serrée, jouant de la double flûte; un autre Satyre, nu, dansant devant le premier, dans une posture indécente, et derrière celui-ci, une nymphe nue, qui porte un *casque* et un *bouclier*. Il semble que ce soit une parodie du sujet de *Thétis portant les armes d'Achille*.

(3) Ovid. *Trist.* II, 409.

(4) J'ai déjà cité ailleurs, voy. plus haut, p. 66, n. 2, le drame satyrique de Sophocle, Ἀχιλλέως ἐρασταί; les *Myrmidons* d'Eschyle paraissent avoir été un drame du même genre, ainsi que l'a conjecturé en dernier lieu M. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Æschylische Trilogie*, p. 168 et 333, qui cependant ne cite pas le passage décisif de Platon, *Sympos.* X, 181, ed. Bipont.: Αἰσχύλος δὲ ΦΛΥΑΡΕΙ φάσκων Ἀχιλλέα Πατρόκλου ἐρᾶν, κ. τ. λ.

(5) On connaît le vase où Jupiter, accompagné de Mercure, l'un et l'autre dans l'accoutrement le plus grotesque, se dispose à monter par une échelle à l'appartement d'Alcmène, Winckelmann, *Monum. ined.* 190; d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, IV, 105. Il en existe une répétition, avec des variantes, dans le cabinet de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, laquelle sera prochainement publiée. M. Millin a cité, à l'occasion d'une caricature d'*Hercule combattant les Pygmées*, *Vases peints*, I, LXIII, 115, quelques autres exemples analogues que fournissent les vases grecs. Mais la plus remarquable peut-être de ces caricatures antiques, est celle que présente un vase du musée de Biscari, à Catania, et qui, publiée plusieurs fois, d'abord, par d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, III, 88, puis, en vignette dans le *Voyage pittoresque* de Saint-Non, t. II, p. 243, est cependant restée jusqu'ici sans explication. C'est, en style burlesque, la fable d'*Hercule Mélampyge*, telle qu'elle a été récemment reconnue sur un des métopes d'un temple de Sélinonte, Pisani, *Memor. sulle opere di scultura in Selinunte*, tav. VIII, Palermo, 1823, et qu'elle est reproduite, en style sévère, sur un vase inédit, de fabrique sicilienne, appartenant à M. le duc de Serradifalco, à Palerme. Ce dernier vase et celui de Catania seront publiés dans ce recueil.

(6) La margelle de puits du Capitole n'a pas servi, comme la Table iliaque, à l'enseignement des écoles; mais, suivant toute apparence, elle dérive d'un monument qui avait eu cette destination. Il existe à Rome un autre bas-relief où l'on a cru voir jusqu'ici *Hector traîné au char d'Achille*; c'est le bas-relief supérieur du côté droit de l'autel Casali, Bellori, *Admiranda*, 4. On y voit un homme vêtu d'une tunique, renversé en arrière d'un char attelé de quatre chevaux, que guide un cocher vêtu de la même manière; et devant ce char, vole un second quadrige, guidé par un jeune héros, dont la chlamyde voltige sur ses épaules. Il est évident, par cette seule description, que tous les interprètes, et notamment Orlandi, *Ragionamento*, etc. p. 51-59, se sont trompés, en voyant sur ce bas-relief le sujet en question, au lieu de la course *de Pélops et d'Œnomaüs*, qui s'y trouve représentée de manière à ne pouvoir s'y méprendre. Ces deux chars, pareillement attelés de quatre chevaux, qui courent l'un devant l'autre, et semblent se disputer l'avantage; cet homme vêtu et renversé, tandis que le cocher, resté debout, continue de guider les chevaux; cet autre personnage absolument sans armes, avec la chlamyde flottante, conviennent au sujet de Pélops et d'Œnomaüs, autant qu'ils s'accordent peu avec celui d'Achille et d'Hector; et le groupe de femmes placé

qui nous ont conservé tant de réminiscences de monumens antiques[1] : d'où nous pouvons inférer qu'il exista dans l'antiquité grecque plus d'un type célèbre de ce sujet homérique.

Cependant on ne connaissait jusqu'à nos jours qu'un seul monument proprement grec où cette action fût représentée ; c'est un vase de la collection de M. Hope, lequel a été publié, mais jusqu'ici sans aucune explication, par M. Maisonneuve[2]. Il en existe un second, encore inédit, dans le Musée royal Bourbon, à Naples[3] ; et j'en possède un troisième, que j'ai acquis de M. Politi, à Girgenti[4]. Tous les trois sont de la forme de *lecythus* ou de *balsamario*, de fabrique sicilienne et de style primitif, en figures noires sur fond rouge. Le rapprochement qu'on peut faire ici de ces trois monumens, sans doute contemporains, d'une ancienne école grecque, ne sera pas sans intérêt. Je vais les décrire succinctement, en commençant par le vase de M. Politi, qui offre les particularités du sujet en question mieux caractérisées qu'elles ne le sont sur aucun autre.

Achille est debout sur son char, que conduit Automédon, seule circonstance qui ne soit point indiquée dans l'Iliade[5] ; et ce char est celui d'Hector lui-même, dont Achille s'était emparé[6], et qui était effectivement attelé de quatre chevaux, par une exception relevée par Homère lui-même[7] ; en sorte que l'ancien artiste s'est montré ici plus fidèle aux traditions homériques, que Virgile et les Latins ne se sont piqués de l'être dans le récit du même fait[8]. Le héros est *barbu*, ce qui est un trait de costume héroïque, à-peu-près général sur les monumens de l'ancien style grec. Il porte un casque décoré d'un riche cimier, et un bouclier rond, sur lequel est figuré un *scorpion*. Ce n'est pas là sans doute le bouclier décrit par Homère, et dont on ne doit pas s'attendre en effet à trouver la représentation sur un monument tel que celui-ci : mais ce bouclier n'est pas moins remarquable par ce symbole du *scorpion*, dont j'ai déjà indiqué ailleurs la relation avec Mars, et qu'on retrouve figuré au même titre sur les boucliers de héros grecs que nous offrent d'autre vases peints[9].

en avant d'une porte cintrée, s'explique tout aussi bien par la présence d'Hippodamie que par celle d'Andromaque. Enfin, le sujet que je viens de dire n'est pas moins en rapport avec les autres représentations sculptées sur le reste de l'autel, qu'avec toutes les conditions du sujet même. Il correspond au jugement de Pâris, placé en haut du côté gauche de cet autel ; et effectivement, le *Jugement de Pâris*, principe des malheurs de Troie, occupe, dans cette période de l'histoire héroïque, la même place que la *Course de Pélops et d'Œnomaüs*, source de la grandeur des Pélopides. J'aurai occasion de revenir sur ce sujet et d'en mettre l'interprétation à l'abri de toute incertitude, en publiant un sarcophage inédit, récemment trouvé près de l'ancienne porte de *Cumes*, dite *l'Arco felice*, qui représente toute la fable de Pélops.

(1) Lachausse, *Gem.* tav. CXIX ; *Mus. Flor.* II, tab. XXV, 1 ; Winckelmann, *Pierres de Stosch*, 265-270. Une lampe antique, avec le même sujet, est publiée dans Bellori, *Lucern. fict.* part. III, t. 9.

(2) Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. XLVIII. Voy. notre planche XVIII, 2.

(3) Ce vase est décrit par M. le ch. Jorio, *Galler. dei vasi del real Mus. Borbon.* p. 66-67, et par M. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, t. I, 329-330. Voy. notre planche XVII.

(4) Voy. notre planche XVIII, 1. Ce vase a été publié par M. Politi lui-même, parmi les planches ajoutées à son livre intitulé *Guida agli Avanzi d'Agrigento*, tav. XL. Dans le petit nombre d'observations dont ce vase a fourni le sujet à M. Politi, il en est sans doute de très-hasardées, telles que la conjecture sur l'âge de ce monument, qu'il regarde, par un enthousiasme d'artiste plutôt que d'antiquaire, comme *contemporain d'Homère lui même*. Mais la circonstance remarquable de l'*égide* (qu'il appelle un *nuage*) qui entoure le corps d'Hector, a été relevée par M. Politi ; et il est d'autant plus juste de lui faire hommage de cette observation, que je dois, pour ma part, lui savoir gré de la complaisance qu'il a eue de me céder ce vase précieux.

(5) Homer. *Iliad.* XXII, 319-22. Winckelmann a déjà remarqué, au sujet d'une pierre où Automédon guide le char d'Achille, cette diversité dans la manière de représenter le fait en question, *Pierres de Stosch*, n. 268, p. 379. Le même sujet, traité de cette manière, se voit sur une pierre de la collection de la Turbie que possède aujourd'hui M. le duc de Blacas ; voy. Visconti, *Catalogue de la Turbie*, n. 112, p. 10.

(6) Homère ne dit pas expressément qu'Achille se servit du char même d'Hector pour y attacher sa victime, et Euripide semble faire entendre le contraire, *Andromach.* 108 : Εἵλκυσε ΔΙΦΡΕΥΩΝ. Néanmoins la tradition suivie par les anciens artistes me paraît préférable.

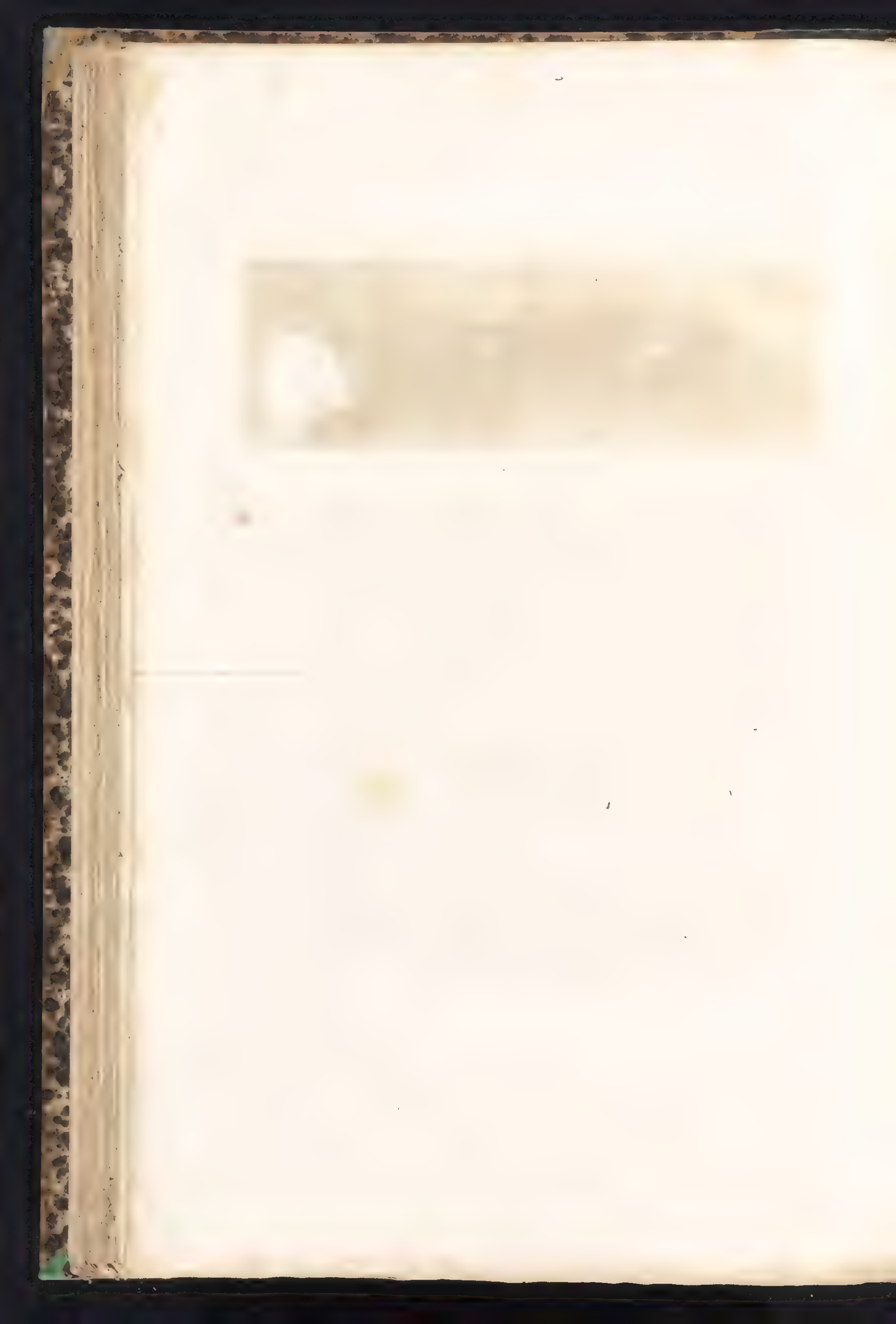
(7) Homer. *Iliad.* VIII, 185, et alib. Conf. Philostrat. *Heroic.* 682 ; Winckelmann, *Pierres de Stosch*, p. 373. Les médailles des Iliéens représentent fréquemment *Hector porté sur un quadrige*, Eckhel, *Doct. num.* II, 486.

(8) Virgil. *Æneid.* II, 272 : raptatus *bigis*. La même version paraît avoir été suivie par le reste des Latins, Ovid. *Amor.* II, *Eleg.* 1, 32 ; Propert. *Eleg.* II, 7, 24 ; 8, 7, à en juger d'après l'épithète *æmonii* donnée aux *chevaux* qui traînent Hector ; et sur la *Table iliaque*, comme sur la margelle du Capitole, le char qui traîne Hector est pareillement un *bige*.

(9) Tischbein, *Vases*, IV, 51. Voy. plus haut, p. 34, note 2.

1





Hector est attaché par les pieds et renversé sur le dos, les bras alongés et traînant par terre, comme on le voit sur les bas-reliefs romains; du reste, cette figure d'Hector étant presque toute entière de restauration sur le vase qui m'occupe, je ne dois pas m'arrêter à des détails dont la conservation, sur les deux autres vases, ne laisse rien à desirer. Mais ce qui est ici très-remarquable, et ce qui heureusement n'offre pas moins d'intégrité que d'intérêt, c'est cette espèce de monticule arrondi et peint en *blanc* qui s'élève au-dessus du corps d'Hector. Il n'est pas douteux que l'artiste n'ait eu l'intention de rendre ainsi l'*égide immortelle* indiquée par Homère[1], dont Apollon couvrit les restes d'Hector, pour les préserver de la corruption au milieu des outrages auxquels ce cadavre était en proie. Le même ornement placé un peu différemment, et probablement sans la couleur blanche, qui se détache si aisément de la surface des vases grecs, auxquels elle n'est point adhérente, se trouve sur le vase de M. Hope, avec la même intention qui jusqu'ici n'avait pu être comprise. Au-dessus de cette espèce de monticule qui figure l'*égide*, apparaît une petite figure, armée de toutes pièces, et qui, se couvrant en avant de son bouclier, un genou ployé, semble être dans l'attitude de décocher un trait. La même figure se montre pareillement armée, mais de plus avec les ailes éployées, volant d'un vol rapide, et portant une lance et un bouclier, sur le vase de M. Hope et sur celui du Musée Bourbon. C'est, à n'en pas douter, la personnification de *Deimos* ou de *Phobos*, ces deux terribles fils de Mars, suivant la théogonie d'Hésiode[2], le dernier desquels, *Phobos, la Terreur*, figurait avec *Ἔρις, la Discorde,* *Ἀλκή, la Force,* *Ἰωκή, la Poursuite,* sur la formidable égide décrite par Homère[3], et avait été représenté sur un des plus anciens monumens de l'art, sur le coffre de Cypsélus[4], d'une manière qui rappelait les traditions primitives du symbolisme oriental. Une interprétation si plausible en elle-même, et si conforme d'ailleurs aux plus purs et aux plus antiques monumens du génie grec, ne s'accorde pas moins bien avec le mouvement des deux figures de guerriers armés représentées sur notre vase, un desquels semble se précipiter par l'effet de la *peur* au devant même du char d'Achille, et le second, légèrement incliné en avant, les jambes affaissées sous lui, et laissant presque échapper son bouclier, sur lequel est peint un *lièvre,* témoigne par toute son attitude et par ce dernier symbole la *terreur* dont il est saisi.

Le sujet, tel qu'il est figuré sur le vase de M. Hope, s'éloigne peu de celui qui vient d'être décrit. Achille est seul sur son char qu'il guide, sans armes et sans bouclier. Il est vêtu d'une tunique longue et serrée. Hector est *barbu;* ce qui n'est pas seulement une particularité du costume général, mais un trait propre au personnage d'Hector, lequel était toujours représenté barbu sur les monumens de l'art[5]. Le génie de la *Terreur* vole au devant

(1) Homer. *Iliad.* XXIV, 18:

> ... .τοῖο δ' Ἀπόλλων
> Πᾶσαν ἀεικείην ἄπεχε χροῒ φῶτ' ἐλεαίρων
> Καὶ τεθνειότα περ· περὶ δ' ΑΙΓΙΔΙ πάντα κάλυπτε
> Χρυσείῃ, ἵνα μή μιν ἀποδρύφοι ἑλκυστάζων.

A la vérité, ce chant de l'Iliade était regardé, dans l'antiquité même, comme une addition postérieure faite par les rhapsodes; voyez à ce sujet une savante et curieuse note de M. Boettiger, *Vasengemaelde*, II, 113. Mais cette addition, de quelque main qu'elle fût, n'en était pas moins d'une époque très-reculée; et la fabrique de notre vase, très-ancienne elle-même, s'accorde avec cette supposition.

(2) Hesiod. *Theog.* 933; Panofka, *Neapels Bildwerke*, I, 330.

(3) Homer. *Iliad.* V, 739-741.

(4) Pausan. V, 19. 1. *La Terreur*, Φόβος, était figurée sur le bouclier d'Agamemnon avec une *tête de lion*, et avec cette inscription : Οὗτος μὲν ΦΟΒΟΣ ἐστὶ βροτῶν, ὁ δ' ἔχων Ἀγαμέμνων.

(5) Hector était de *stature gigantesque*, *μέγας*, *Iliad.* VI, 263, *πελώριος*, *Iliad.* XI, 819, et c'est ainsi qu'il paraît figuré sur les vases que je publie. Il était *barbu*, suivant Darès de Phrygie, *de Excid. Troj.* XII, ce qui résulte implicitement du témoignage de Pausanias, X, 31. Virgile le représente de cette manière, dans ce vers si connu, *Æneid.* II, 277:

> *Squalentem barbam* et concretos sanguine crines

Les monumens enfin sont en général conformes à la tradition. Ainsi Hector est figuré *barbu*, sur une médaille, dans Haym,

du char d'Achille; et les deux guerriers troyens se retrouvent pareillement ici, mais dans des attitudes diverses, c'est à savoir, l'un précipitant sa fuite, et l'autre renversé sous les pas des chevaux. La principale différence que présente le vase qui nous occupe, c'est le *lierre* dont il est orné, et qui témoigne l'usage dionysiaque de ce vase, et probablement aussi la nature satyrique de la représentation même qui s'y voit figurée[1].

Cette particularité est plus sensible encore sur le vase du musée Bourbon; et tout le costume d'Achille, qui consiste en une longue tunique, serrée, à raies verticales et parallèles, semble encore mieux d'accord avec le caractère satyrique que je crois pouvoir attribuer à cette composition[2]. Le génie de la *Terreur* vole derrière le char, au devant duquel fuit épouvanté un seul guerrier troyen. Hector est lié par les pieds aux rayons de la roue; il est *barbu*, comme sur le vase précédent : mais ce qu'il y a de plus remarquable sur celui-ci, et ce qui distingue tout-à-fait cette composition des deux autres, c'est, outre l'absence de l'*égide* tutélaire, la présence de ce *serpent* figuré en l'air au-dessus du corps d'Hector, la gueule ouverte, et le dard dirigé contre la tête du héros. On ne peut guère interpréter ce symbole, autrement que comme un signe de destruction et de mort. On l'a déjà vu figuré, avec cette intention non équivoque, sur une patère représentant les *Compagnons d'Ulysse qui enivrent Polyphème*[3], et sur un autre vase représentant la *Mort de Patrocle*[4]. Une peinture fort curieuse du recueil de d'Hancarville[5] vient encore à l'appui de cette explication. Mais nulle part peut-être cette intention n'est aussi clairement indiquée que sur un vase publié par Caylus[6], où l'on voit un cadavre couché sur un lit funèbre, avec une femme éplorée, les bras étendus en signe de désolation, et au revers, un *grand serpent marin* et une *chouette*. Cependant, quoique la signification de ce symbole, telle que je viens de l'établir, semble justifiée par les monumens, et qu'à ce titre elle ait été admise sans contestation, j'avoue qu'il ne me paraît pas moins difficile de concilier le sens funeste qu'elle attribue ici au *serpent*[7], avec la généralité des monumens où ce même symbole a certainement une intention différente. En effet, si le *serpent* devint l'attribut de Pluton, et plus tard de Sérapis[8], ce fut en leur qualité de *dieux bons*, de *dieux conservateurs*, de *dieux bienfaiteurs des ames;* et le *serpent*, figuré sur tant de monumens funéraires, grecs et romains, ne s'y montre le plus souvent qu'en qualité d'*agathodémon*[9]. Je serais donc porté

Tesor. britann. II, p. 66; sur une pierre gravée, dans Montfaucon, *Antiq. expliq.* IV, pl. 37, n. 1, et sur le beau bas-relief Borghèse publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 135. Il y a néanmoins, à cet accord entre les textes et les monumens, quelques exceptions qui ont été indiquées par Winckelmann; mais ce que cet illustre antiquaire a négligé d'observer, c'est que la physionomie des anciens héros, et celle d'Hector en particulier, avaient été consacrées et rendues populaires par de nombreux monumens, au point qu'un jeune Spartiate *qui ressemblait à Hector*, périt écrasé par la foule qui se pressait autour de lui pour le contempler; c'est Plutarque qui raconte, *in Arat.* 3, cette anecdote, de laquelle il résulte indubitablement qu'il existait des portraits authentiques, ou réputés tels, des principaux personnages de l'histoire héroïque.

(1) C'est une idée que je me contente d'indiquer ici, et qui recevra ailleurs les preuves et les développemens nécessaires.

(2) La même tunique se voit à un Satyre jouant de la double flûte, sur un vase inédit du musée Charles X.

(3) Ce vase, du plus ancien style, est publié dans la *Raccolta* de Gargiulo, tav. LIX.

(4) Ce vase est cité, ainsi que le précédent, par M. le ch. Jorio, *Galler. dei vasi*, p. 66, à l'appui de l'interprétation qu'il a cru pouvoir donner de ce symbole, interprétation admise en dernier lieu par M. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, I, 329.

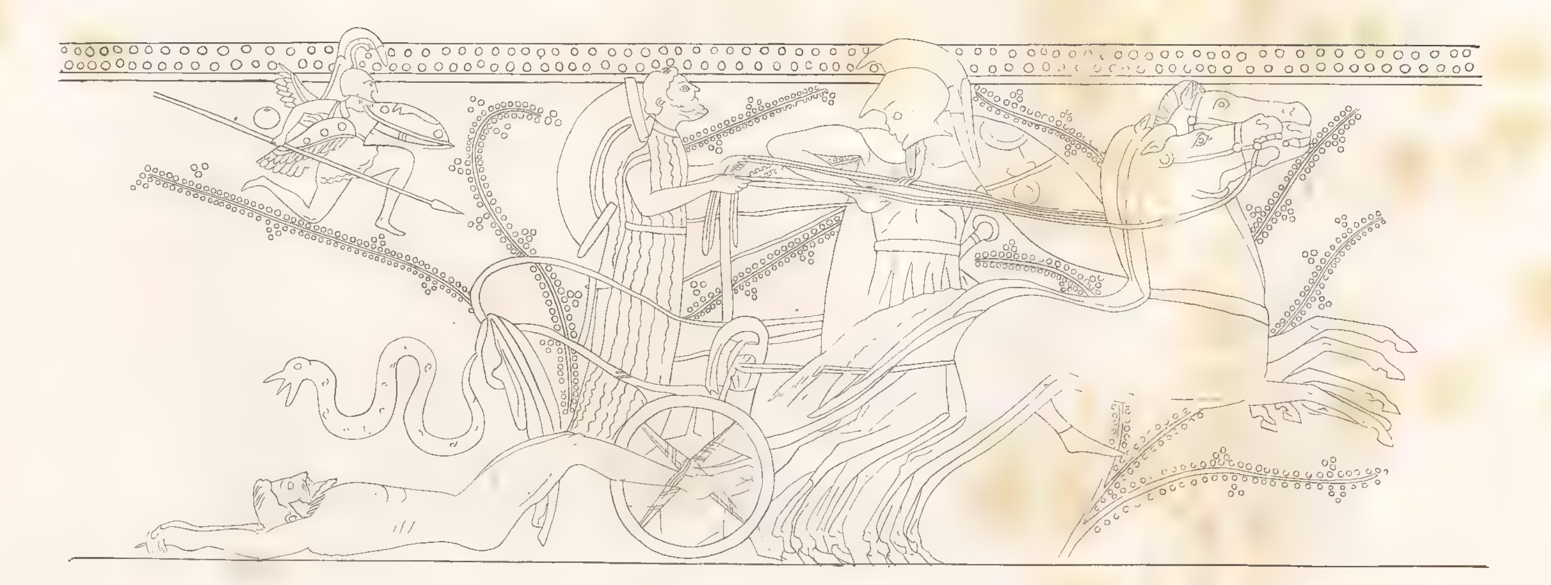
(5) *Antiq. grecq.* etc. I, 82.

(6) *Recueil d'antiq.* I, XXXII. Ce vase fait partie du cabinet du Roi, et la gravure de Caylus est exacte.

(7) Un trait de l'ancienne histoire romaine semblerait venir à l'appui de cette intention superstitieuse; c'est celui des *deux serpens* trouvés dans la maison de T. Gracchus le père, et au sujet desquels les haruspices consultés déclarèrent que, selon que l'un de ces deux serpens, mâle ou femelle, serait tué ou relâché, il en résulterait la *mort* pour T. Gracchus ou pour sa femme. Voy. Cicer. *de Divinat.* I, 18, II, 29; Plutarch. *in Gracch.* I, IV, 610, ed. Reiske; Valer. Max. IV, 6, 1; Plin. VII, 36.

(8) Plutarch. *de Is. et Osir.* VII, 428, ed. Reiske.

(9) La signification salutaire du *serpent*, comme attribut des *dieux bons*, *δαίμονες ἀγάθοι*, est établie par le passage d'Eusèbe, *Præparat. evang.* III, II, p. 112. Voy. aussi, sur les *serpens agathodæmons*, le témoignage précis d'Hérodote, II, 74; conf. Creuzer, *Dionys.* 221. De là le *serpent* employé si fréquemment, comme symbole d'immortalité, sur les monumens funéraires, entre autres sur une *stèle* publiée par Caylus, *Recueil d'antiq.* VI, LV, 1, et sur un bas-relief représentant un *repas funèbre*, dans



à croire que le symbole en question, avec le sens funeste qu'il paraît avoir sur les vases que j'ai cités, est dérivé d'une autre source; que c'est, en un mot, un symbole d'origine orientale, aussi bien que la *Sirène, oiseau de mort*[1], qui figure effectivement à ce titre sur un assez grand nombre de vases grecs, et qui me paraît, sous sa forme primitive, un symbole purement égyptien, ainsi que l'ont conjecturé récemment de savans antiquaires[2].

§ VII.

Peu d'événemens semblent avoir été plus fréquemment traités par les anciens artistes, que ceux qui forment le dénouement du magnifique drame de l'Iliade, les *Funérailles de Patrocle* et la *Rançon d'Hector*. Ce dernier sujet sur-tout, l'un des plus favorables qui pussent se présenter à l'art, devait avoir été consacré par une foule de monumens, à en juger d'après le grand nombre de ceux qui nous en restent[3]. Mais, à l'exception de la *Table iliaque*[4], nous ne possédions aucune représentation figurée des *Jeux funèbres* célébrés en l'honneur de Patrocle, et sur-tout du *Sacrifice humain* offert à ses manes, ce trait si remarquable d'une civilisation barbare, qu'on voudrait pouvoir retrancher du poème d'Homère, et qui n'est malheureusement que trop confirmé par d'autres exemples d'une inhumanité semblable, dont les mœurs grecques eurent bien de la peine à se purger[5]. Quoi qu'il en soit, c'est du moins sous le rapport archéologique un assez rare avantage, que de pouvoir produire quelques monumens

Maffei, *Mus. veron.* CXLIX, 6. Sur un cippe sépulcral, *Monum. Mattei.* III, LXXI, 3, un *serpent* est sculpté entre les deux colonnes d'un tombeau *distyle;* et le même symbole se reproduit fréquemment sur d'autres monumens d'une nature funéraire, qui seront successivement indiqués dans le cours de ces recherches.

(1) Voy. sur l'origine égyptienne des *Sirènes*, et sur la signification funéraire de ce symbole, M. Creuzer, *Ægyptiaca*, p. 346-352. La justesse de cette opinion est établie par une foule de monumens, entre autres par le vase de la *mort de Procris*, Millingen, *Anc. uned. monum.* part. I, pl. XIV, à l'appui duquel je citerai un vase de la collection Bartholdy décrit par M. Panofka, *Mus. Bartoldian.* 81-82, et un autre vase, de celle de Coghill, Millingen, XXXVI. Je produirai moi-même de nouveaux exemples du même symbole employé avec la même intention.

(2) Entre autres, M. Schorn, qui a soutenu avec toute raison, *Kunstblatt*, 1824, n. 103, et 1825, n. 19, 128, contre la critique passionnée de Voss, l'opinion déjà exprimée par M. Creuzer, dans une note de l'*Homer nach Antiken*, Heft VIII, 2, 21-28. M. Panofka s'est rangé à cette opinion, *Mus. Bartold.* 81-82, vainement contredite, à ce qu'il me semble, par M. Inghirami, *Monum. etrusch.* ser. V, p. 367.

(3) La *Rançon d'Hector*, Λύτρα Ἕκτορος, était le sujet d'un grand nombre de compositions antiques connues sous ce titre, qui est celui d'une des *Fables* d'Hygin, *Hectoris Lytra*, fabul. CVI. On voit en effet ce sujet représenté sur un beau bas-relief Borghèse, et, d'une manière encore plus complète, sur un autre bas-relief de la même collection, publiés l'un et l'autre par Winckelmann, *Monum. ined.* 134, 135, ainsi qu'un superbe fragment relatif à la même scène de l'Iliade, et qui se voit à *Grotta-Ferrata*, *ibid.* 136. Le plus remarquable de tous ces monumens serait sans contredit le grand bas-relief placé sur une des portes d'Éphèse, et représentant les trois principales circonstances de ce fait homérique, c'est à savoir, *Hector traîné autour des murs de Troie*, *sa rançon*, et *ses funérailles*, si ce bas-relief était mieux conservé, ou si nous en possédions des dessins plus exacts; voy. Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, viguette du *Discours préliminaire;* Chandler's *Travels*, c. 38; Wood, *Essai sur Homère*. Ce sujet se voit encore sculpté, mais d'une manière grossière, sur la face postérieure de la grande urne dite d'Alexandre Sévère, Bellori, *Sepolcri ant.* tav. LXXXII, et enfin sur la *Table iliaque*, n.[os] 72-76, sans compter les pierres gravées, Winckelmann, *Pierres de Stosch*, n. 271. Un fragment d'une *Table iliaque*, provenant d'une collection particulière de Rome, et qui fait aujourd'hui partie du cabinet du Roi, représente le même sujet; voy. vignette n. 2. On y voit *Achille*, ΑΧΙΛΛΕΥΣ, assis à l'entrée de sa tente; devant lui est *Priam*, ΠΡΙΑΜΟΣ, agenouillé et tendant des mains suppliantes; entre ces deux personnages, *Mercure*, ΕΡΜΗΣ, debout, semble inviter le héros à la compassion. Derrière le vieux roi de Pergame, sont deux serviteurs qui portent les présens, une *cuirasse* et un *vase*, destinés à la *rançon* d'Hector, [ΛΥΤ]ΡΑ. Achille paraît avoir déjà cédé aux prières de Priam; car deux de ses compagnons portent le corps d'Hector qui va remplacer sur le char les présens qu'on en retire. Sur un plan plus éloigné est figurée une *ville*, avec des murailles garnies de tours et de créneaux, et cette ville est [ΙΛΙ]ΟΝ. Au dessous de ce bas-relief est tracée une ligne de mots grecs :

ΑΝΕΚΡΟΥΚΑΙΠΕΡΑΣΕΣΤΙΝΤΑΦΟΣΕΚΤΟΡΟΣΙΠΠ

qui ne peuvent se lire et se suppléer que de cette manière :

[Λύτρ]Α ΝΕΚΡΟΥ ΚΑΙ ΠΕΡΑΣ ΕΣΤΙΝ ΤΑΦΟΣ ΕΚΤΟΡΟΣ ΙΠΠ[οδάμοιο] c'est-à-dire : [Ici est la rançon] d'*Hector mort*, *et enfin le tombeau de ce héros dompteur de chevaux.*

(4) *Tab. iliac.* 68-71.

(5) M. Boëttiger a recherché, avec l'érudition profonde et la sagacité ingénieuse qui le distinguent, les traces des sacrifices humains dans les pays occupés ou explorés par les Grecs, sacrifices qu'il regarde avec beaucoup de vraisemblance comme un effet et comme un témoignage de l'occupation antérieure des Phéniciens; voy. ses *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 355-425. Il est certain que, dans la Grèce elle-même, et aux époques d'une civilisation déjà avancée, on trouve beaucoup plus de preuves qu'on ne l'imagine communément de cette coutume barbare. Le même usage est établi, quant aux Étrusques, par des

relatifs à cette scène de l'Iliade, et appartenant à l'art grec, aussi bien qu'à l'art étrusque, dont le rapport sert de plus en plus à confirmer l'intime et antique relation, si vainement contestée par des écrivains systématiques, qui existait entre les arts, les croyances et les institutions de ces deux peuples.

Le premier de ces monumens, et le plus remarquable peut-être de tous ceux du même genre qui sont connus, est une *ciste mystique*, de bronze, récemment découverte aux environs de Palestrine, l'antique Préneste[1]. Trouvée dans un état presque complet d'intégrité, avec son *couvercle*, elle renfermait de plus un de ces instrumens vulgairement nommés *patères*, qui doivent être indubitablement reconnus pour des *miroirs mystiques*. Les sujets représentés sur la ciste même et sur son couvercle étant relatifs à Achille, il en résulte, à l'égard de celui qui est gravé sur le miroir, une présomption semblable; et c'est aussi l'opinion que j'aurai bientôt occasion d'établir.

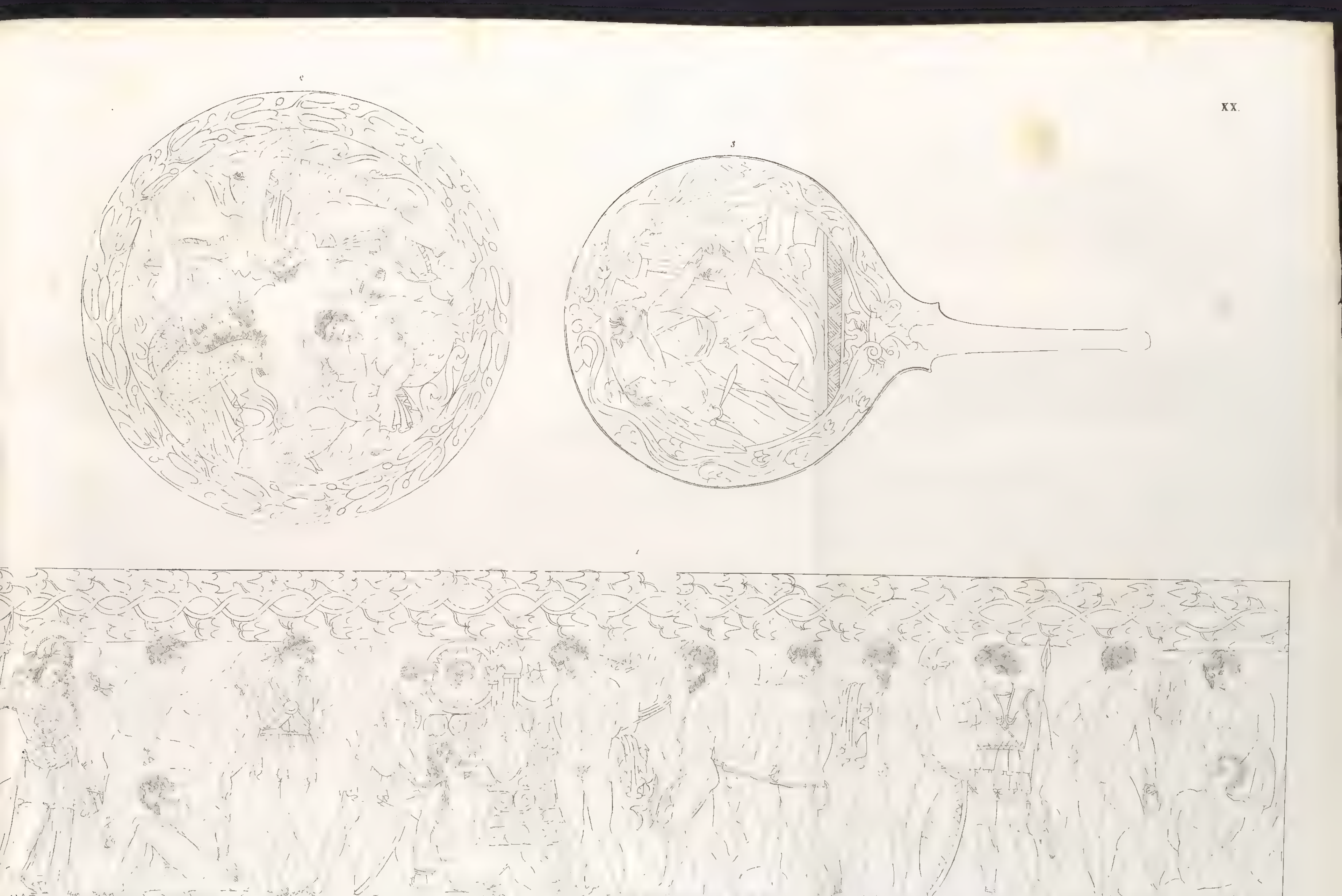
La composition gravée sur le couvercle de la ciste présente *trois Néréides*, montées chacune sur divers monstres marins, et portant, l'une, une *épée* dans le fourreau, les deux autres, deux *cnémides*, indication suffisante de l'armure complète fabriquée par Vulcain[2]. J'ai dit *trois Néréides*, et non *Thétis* elle-même avec *deux* de ses sœurs, parce que le costume des trois nymphes, lequel ne diffère que par des particularités indifférentes, empêche de reconnaître dans aucune d'elles une divinité-mère, telle que *Thétis*, et que, d'ailleurs, l'état à-peu-près complet de nudité où elles se montrent, ne convient pas à Thétis, dont le *vaste péplus* était, ainsi que je l'ai montré par le témoignage même des monumens, le costume proprement homérique, et n'aurait pu, à ce titre, être supprimé sur un monument de la nature de celui-ci, que nous trouverons si parfaitement conforme dans tout le reste aux traditions homériques. Les trois Néréides portent le *collier*[3], qui paraît avoir été particulièrement à l'usage des Étrusques, à en juger par le grand nombre des monumens de ce style qui nous

témoignages non moins dignes de foi; voy. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, II, 861, 956; et de toutes les hypothèses propres à expliquer ce phénomène, dans les îles de l'Archipel, en Sicile, sur les côtes de l'Italie, de l'Asie mineure, et du Pont, c'est-à-dire, dans tous les lieux qui furent le siége de colonies phéniciennes, il n'en est certainement pas qui répondent mieux à toutes les difficultés de la question, que le système de M. Boettiger.

(1) Voy. notre planche XX, 1 et 2. Cette ciste, acquise à Rome, au moment de sa découverte, en 1826, a passé des mains de M. Durand dans le cabinet de M. Réville, à Paris; et c'est sur le monument même qu'a été fait le dessin que je publie, le seul qui soit exact et conforme à l'original. La circonstance indiquée plus haut, que ce monument a été trouvé dans les environs de Palestrine, est d'autant plus digne de remarque, que c'est dans le même territoire qu'ont été découvertes les autres cistes mystiques connues jusqu'à ce jour, ou du moins quatre sur cinq, c'est à savoir, les deux du musée Kircher et du cabinet Borgia; une troisième, acquise par J. Byres, et mentionnée par Visconti, *Monum. Gabini*, p. 50, et une quatrième, appartenant au prélat Casali, et publiée par Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1787, marzo, tav. III, p. XXV-XXXII. Une cinquième, trouvée en 1795, et possédée à Rome par le comte della Rovere, est décrite par Visconti, *Monum. Gabini*, p. 50, qui n'indique pas le lieu de sa découverte; mais il est permis de présumer qu'elle provenait, comme toutes les autres, du sol de Palestrine. Or, il n'est guère probable que tant de monumens du même genre aient été découverts dans un même lieu, où exista ce fameux temple de la Fortune de Préneste, si célèbre dans toute l'antiquité, sans qu'on n'en doive inférer qu'ils avaient été ainsi rassemblés par le même motif religieux, et qu'ils avaient fait partie des ustensiles sacrés dédiés à cette divinité ou employés à son culte. La ciste Borgia renfermait, au témoignage de Guattani, *endroit cité plus haut*, p. XXIX, *deux patères*, c'est-à-dire, *deux miroirs*, un *style*, un *strigile*, un *petit chevreau*, animal consacré à Bacchus, *Pittur. d'Ercolan.* III, XXXIV, p. 168, n. 7, une *panthère*, et un morceau de métal façonné en prisme, le tout contenu dans une seconde ciste plus petite. La nôtre ne renfermait qu'un seul *miroir*, dont le dessin, très-négligé, ne semble pas appartenir à la même époque; ce qui n'empêche pas qu'il n'ait pu faire partie du même dépôt.

(2) La circonstance, si souvent indiquée par Homère, que la *cnémide* était la première partie de l'armure dont on se revêtait, circonstance confirmée par tant de monumens de l'art, peut avoir contribué à rendre cette même pièce d'armure plus caractéristique qu'aucune autre, et, en quelque sorte, *symbolique*. Telle on la voit figurée, notamment sur le beau vase du Vatican publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 131, où j'ai déjà remarqué que Millin, trompé par son dessinateur, a cru voir, en place de la *cnémide* que tient Achille prêt à s'armer, une petite *idole de Minerve*, dont il ne sait, du reste, quelle explication donner; voy. ses *Vases peints*, I, XIV-XV.

(3) Ce collier consiste en un cercle auquel est supendu un corps ovoïde, qui semble, à sa dimension, avoir dû être creux et propre à renfermer des amulettes: *inclusis intra eam remediis*, Macrob. *Saturn.* I, 6. De cet ornement porté avec cette intention, est certainement dérivée la *bulla* des Romains, qui servait à un



offrent un ornement pareil. Une de ces nymphes a les *pieds chaussés*, particularité qui se remarque sur beaucoup de vases grecs, de signification mystique[1]; elles ont toutes trois un simple bracelet autour du poignet, et la tête nue; encore une fois, rien qui distingue parmi elles la déesse, mère d'Achille. Quoi qu'il en soit, l'objet de la représentation elle-même n'est du moins susceptible d'aucune difficulté. C'est le prélude de la vengeance exercée par Achille, vengeance que nous allons voir accomplie, dans son plus cruel excès, sur la composition qui orne l'extérieur de la *ciste* elle-même.

Cette seconde composition, qui consiste en quatorze figures, nous montre le sanglant sacrifice offert par Achille aux manes de Patrocle et sur le bûcher de son ami, sacrifice qu'Homère lui-même n'indique qu'en peu de mots, et comme à regret[2]. Mais si le génie du grand poète avait reculé devant des images qui n'étaient cependant offertes qu'à l'esprit, l'ancien artiste, qui devait les produire aux yeux, a su cependant se conformer à la même intention, par la manière dont il a traité ce sujet, par l'ordonnance même, et sur-tout par le style de la composition, qui est aussi pur, aussi noble, aussi élevé, que le motif en est barbare. On voit en même temps à quel point cet artiste s'était pénétré des idées homériques et animé en quelque sorte de l'esprit d'Homère, par l'exactitude scrupuleuse avec laquelle il a rendu toutes les circonstances de cette scène de l'Iliade. La figure principale est Achille, non moins reconnaissable à son action, que par la manière, absolument conforme aux données épiques, dont il est ici figuré. Le poète raconte, en effet, que, dans l'impatience d'accomplir son horrible vengeance, Achille ne prit point, comme ses compagnons d'armes, le temps de quitter son armure et de se purifier par l'ablution après le combat, mais qu'il immola douze captifs troyens, dans l'état même où il se trouvait au sortir de la mêlée, couvert de sang, de sueur et de poussière. Homère ajoute que, par le sacrifice d'une partie de lui-même, par celui de sa blonde et longue chevelure qu'il avait laissée croître, conformément au vœu de son père Pélée, pour la consacrer, à son retour, au fleuve Sperchius, Achille voulut préluder à cet acte sanguinaire[3]. Or, c'est ainsi que nous le montre la composition que nous avons sous les yeux. Achille, au milieu de ses compagnons, nus pour la plupart[4] et déjà purifiés par le bain, est encore couvert de sa cuirasse, attachée par-dessus sa tunique courte; il ne fait que de déposer son bouclier, debout à ses pieds; et il est le seul, entre tous les témoins de cette scène de deuil, qui ait la *tête absolument rasée*. Il suffirait de ce seul trait pour montrer combien, sur ce monument vraiment grec, l'artiste est resté fidèle aux intentions du poète, tandis que, sur la *Table iliaque*, sculpture d'époque romaine, Achille, *avec le casque en tête*, debout, sans action déterminée, près du bûcher qui va consumer les restes de son ami, n'a conservé presque aucun des traits du personnage homérique.

Achille, debout, en avant du bûcher, saisit d'une main par les cheveux un des captifs; de l'autre main, il lui plonge son épée dans la gorge; le sang qui coule à grands flots de la

pareil usage, Scheffer, *de Torquibus*, c. v; Buonarotti, *Medaglioni*, p. 409; et dont l'origine étrusque, inaperçue de Visconti, *Mus. P. Clément.* III, xxi, résulte du témoignage des monumens étrusques, notamment du célèbre miroir de la *naissance de Bacchus*, où le bijou en question se voit au cou des divinités qui assistent Jupiter, et à celui de Bacchus lui-même, Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, tav. agg. B, 1.

(1) Voyez entre autres, Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 34, 38, 41.

(2) Homer. *Iliad.* XXIII, 175-176.

> Δώδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοὺς
> Χαλκῷ δηϊόων· κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα.

(3) Idem, *ibidem*, XXIII, 141-151.

(4) Un seul des *Myrmidons*, le dixième dans l'ordre des personnages, a la cuirasse attachée par-dessus sa tunique courte, et les *cnémides* fixées au-dessus de la cheville, au moyen des *épisphyria*, qui sont ici parfaitement distincts.

blessure, les traits, défigurés par la douleur, du malheureux dont les bras sont liés derrière le dos, tout est rendu, dans cette scène d'horreur, avec une précision et une naïveté d'exécution qui caractérisent une assez haute antiquité de l'art grec, mais en même temps avec cette pureté et cette élévation de style qui corrigent par le choix des formes ce que l'objet même a d'odieux, et qui constituent la véritable poésie des arts d'imitation. Le bûcher, composé de troncs d'arbres abattus dans les vallons de l'Ida[1], est construit tout différemment de ce qu'il est sur la *Table iliaque*[2]; et ce bûcher est décoré de plus, sur notre ciste, de diverses pièces d'armures, une *cuirasse*, un *casque*, *deux boucliers*, destinés à être consumés avec le cadavre de Patrocle; particularité qui n'est point indiquée dans l'Iliade, mais que l'auteur de ce monument avait sans doute puisée dans quelque tradition particulière, et qui, dans tous les cas, est conforme aux usages de l'antiquité[3]. Parmi les assistans, il en est deux, le second et le onzième dans l'ordre des personnages, qui portent pareillement, l'un, *deux cnémides*, l'autre, un *casque*, sans doute, avec la même intention de les déposer, comme une offrande funéraire, sur le bûcher de Patrocle. Des autres assistans, deux entièrement nus, l'un desquels tourne le dos au spectateur, attitude très-rarement employée par les anciens artistes, peut-être parce qu'elle se rattachait à quelque idée superstitieuse[4], tiennent les courroies par lesquelles sont liés les bras des captifs prêts à être immolés; et un troisième se dispose à égorger un de ces captifs, particularité qui n'est pas non plus rapportée dans l'Iliade, où le seul Achille immole de sa propre main les douze captifs troyens. Ces captifs sont réduits à *six* sur notre ciste; mais ce n'est pas là une variété, encore moins une contradiction, quand il s'agit d'une représentation nécessairement bornée, dans le nombre des figures, par l'espace même qu'elles occupent.

Une particularité plus importante et pareillement neuve que nous offre ce monument, c'est la présence de *Minerve*. La déesse est vêtue d'une tunique longue, à manches courtes,

(1) Homer. *Iliad.* XXIII, 114 119.

(2) *Tabul. iliac.* 68. Sur ce monument, le bûcher est disposé par assises en retraite l'une derrière l'autre, de manière à affecter une forme pyramidale. De là peut-être est dérivée la forme donnée à plus d'un tombeau grec, sur les monumens, entre autres sur un vase relatif à l'histoire d'Oreste, que je publierai. Le corps de Patrocle est étendu sur le haut de cette espèce de pyramide tronquée; et au-dessous, on lit : ΚΑΥΣΙΣ ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ, *brûlement de Patrocle.*

(3) Il suffit, à cet égard, de rappeler les témoignages de Quintus de Smyrne, relatifs à des circonstances analogues, *Paralipom.* I, 783-785, et sur-tout celui-ci, qui se rapporte aux funérailles d'Achille lui-même, *ibid.* III, 718;

.... ἀποκταμένων περὶ νεκρῷ
ἵππων τ' αἰζηῶν τε, καὶ ἄλλ' ὅσα δακρυχέοντες
Ὄμβριμον ἀμφὶ νέκυν ΚΕΙΜΗΛΙΑ θῆκαν Ἀχαιοί.

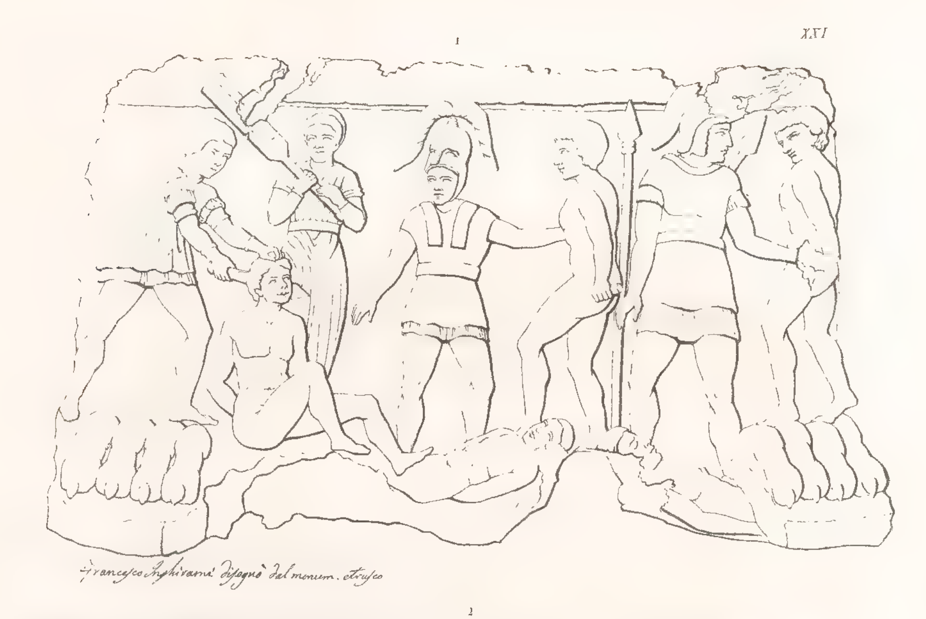
Virgile avait suivi les mêmes traditions dans le récit des funérailles de Pallas, *Æneid.* XI, 78-84; conf. Serv. *ibidem.*

(4) Visconti a déjà remarqué, *Mus. P. Clém.* V, 23-24, éd. de Milan, combien les figures vues par le dos étaient rares sur les monumens de l'antiquité : les vases grecs en offrent cependant quelques exemples, que n'a pas cités ou que n'a pu connaître l'illustre interprète du Musée Pie-Clémentin; voy. entre autres, Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, XXIII, 1; mais son observation n'en reste pas moins fondée. La *Minerve* du candélabre Barberini est sculptée de bas-relief dans cette attitude remarquable. Pline fait mention d'un tableau d'Apelle, qui représentait Hercule vu de cette manière, *Herculem aversum*, Plin. XXXV, 36, 16, et qu'il cite lui-même comme une singularité. Nous trouvons un Hercule ainsi figuré sur une belle pierre gravée publiée par Caylus, *Recueil d'antiq.* II, XVIII, 1, que l'on peut croire une imitation du tableau d'Apelle. Quant au motif qui fit éviter en général ou employer dans certains cas la posture en question, il se trouve, à n'en pas douter, dans l'idée superstitieuse attachée à ce mouvement d'une personne qui se détourne. Par-là, il semblait que la divinité repoussât, en s'éloignant, les vœux qu'on lui adressait : c'était donc une attitude de mauvais augure; et le mot employé par Pline au propre, dans l'exemple que j'ai cité, se trouve souvent usité au figuré, avec l'intention que j'ai indiquée, entre autres dans ces vers de Properce, *Élég.* IV, 1, 75-76:

Aversis Charisin cantas, *aversus* Apollo
Poscitur

On pourrait objecter, à la vérité, que cette attitude paraît avoir été, dans certains cas, un des caractères de l'*épiphanie*, Virgil. *Æneid.* I, 406, 409, V, 649; mais dans ces cas-là même, c'était encore en s'éloignant, et conséquemment sous un aspect défavorable, que la divinité se manifestait : ce qui revient toujours à la même idée. Cette observation ne s'applique néanmoins qu'aux figures représentées isolément, telles que l'*Hercule* d'Apelle, ou la *Minerve* du candélabre Barberini; car on conçoit que, dans des groupes tels que celui des trois Grâces, où la figure du milieu se montre toujours dans cette posture, et dans des compositions plus étendues, telles que la nôtre, l'attitude en question avait pu être suggérée uniquement par des motifs de goût.

1



Francesco Inghirami disegnò dal monum. etrusco

2



Francesco Inghirami disegnò dal monum. etrusco

par-dessus laquelle est jeté un second vêtement plus court, et descendant presque jusqu'aux genoux, qui paraît être l'*hémidiploïdion*, costume propre des vierges athéniennes[1], et qu'on retrouve en effet, à très-peu de différence près, sur les bas-reliefs des pompes panathénaïques[2]. Minerve porte de plus l'*égide* entourée de serpens, et nouée aussi par des serpens, en guise de ceinture, du reste ornée comme à l'ordinaire de la tête de Méduse : tout ce costume de Minerve, qui semble appartenir à une époque de transition, où le vêtement s'éloignait de l'antique mollesse ionienne, sans être encore arrivé au costume proprement attique du siècle de Périclès[3], est indiqué avec une précision telle, qu'on la trouve au même degré sur bien peu de monumens antiques, et que la figure qui le porte mérite de servir de modèle à cet égard. La déesse, qui s'appuie d'une main sur la *haste*, porte de l'autre un glaive dans le fourreau et abaissé vers la terre[4] ; accessoire dont il n'est pas facile de rendre compte, et qui, dans tous les cas, ne semble pas avoir la même signification que les autres armes offertes pour être consumées sur le bûcher de Patrocle. La *chouette*, qui se voit sur une éminence près de Minerve, achève de caractériser la déesse, dont la présence, contraire à toutes les idées reçues[5], à tous les monumens connus, dans une scène de cette nature, n'est sans doute pas le trait le moins remarquable de cette composition, qui nous offre d'ailleurs, sous le rapport de l'art, un des plus rares et des plus parfaits modèles du dessin grec, probablement de l'une des plus belles époques de l'antiquité.

Si de cette représentation, purement grecque, nous passons à celle que nous trouvons, du même sujet, sur une urne étrusque du musée de Volterre[6], nous franchissons un grand intervalle de temps et de lieux, à travers lequel il n'est sans doute pas d'un médiocre intérêt de suivre l'imitation constante d'un même type et l'application continue des mêmes idées, jusqu'aux dernières périodes de la pratique de l'art; car c'est aux époques de la décadence que je rapporte cette urne étrusque, de la matière la plus commune et de l'exécution la plus grossière; monument très-curieux, du reste, et le seul à ma connaissance qui nous offre, en un travail bien certainement étrusque, la répétition de la scène homérique gravée sur notre ciste, telle à-peu-près qu'elle est figurée sur cet ouvrage grec: ce qui prouve que l'un et l'autre dérivent, à un intervalle de plusieurs siècles, d'un seul et même original. Si cette urne, restée jusqu'ici inédite, eût été connue de Buonarotti, elle lui eût fourni, à l'appui de son opinion sur l'usage des sacrifices humains chez les Étrusques[7], l'argument le

(1) Les passages relatifs à la forme et à la couleur de cette espèce de vêtement, qui paraît avoir été affectionnée par les vierges athéniennes, se trouvent dans Aristophane, *Ecclesiaz.* 314 sqq., 318, 332, 374. Voy. aussi Pollux, *Onomast.* VII, 49.

(2) Millin, *Monum. inéd.* II, p. 47.

(3) Voy. Ott. Müller, *de Æde Minervæ Poliad.* p. 42.

(4) C'est sans doute ce que Virgile, *Æneid.* XI, 93, exprime par les mots, *versis armis*, qui doivent s'entendre de toutes les *armes*, et non pas seulement du *bouclier*, comme l'a cru Servius.

(5) Servius, *ad Æneid.* XI, 93 : Ne eorum (numinum) simulacra cadaveris polluerentur aspectu. Il cite à ce sujet la coutume des Arcadiens, et le témoignage de Bacchilide dans ses Dithyrambes.

(6) Voy. notre planche XXI, 1.

(7) Cette opinion que Buonarotti n'a fait qu'indiquer dans ses *Observations* sur Dempster, t. II, § XXIII, p. 31-32, et à l'appui de laquelle il s'est contenté d'alléguer une urne étrusque, *ibid.* tav. LXXXI, n. 1, où il a cru voir le *Sacrifice d'un vieillard*, est fondée sur tant de témoignages authentiques, qu'il est superflu de s'y arrêter. La plupart des faits relatifs à ce point d'archéologie ont été recueillis par M. Creuzer, *Symbolik*, II, 861, 956, et par M. Boettiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 388, n. 18, et ailleurs. Mais les monumens dont le témoignage n'est pas moins décisif, ont été plus rarement cités dans cette discussion, et plus rarement encore interprétés d'une manière satisfaisante. Ainsi l'urne étrusque alléguée par Buonarotti ne représente pas le *Sacrifice d'un vieillard*, mais bien le *Meurtre d'Agamemnon*, ainsi qu'il se trouve figuré sur quelques monumens du même genre, un desquels sera publié dans mon *Orestéide*. Un véritable sacrifice humain, reproduit sur une douzaine d'urnes étrusques, est celui d'*Iphigénie*, que Lanzi a reconnu le premier, *Dissertaz. sopra un' urnetta toscanica*, Udine, 1799, 4°, et que M. Micali, en publiant après Dempster, *Etrur. regal.* I, XXXVII, 2, et Gori, *Mus. etrusc.* II, CLXXII, 2, un de ces bas-reliefs, s'obstine encore, contre toute évidence, *Italia avanti il dominio dei Romani*, tav. XIX, à désigner comme un *sacrifice expiatoire*. Je renvoie aux *Observations* de M. Inghirami, p. 31-32, sur ce sujet, que j'aurai bientôt occasion de traiter de nouveau, en publiant à mon tour deux bas-reliefs, l'un grec et l'autre étrusque, où le même sacrifice est

plus solide, et le témoignage le plus décisif, du moins en apparence; car il est clair que ce n'est point un sacrifice ordinaire qui est ici figuré, mais celui-là même qu'Achille offrit aux manes de Patrocle. Le héros de l'Iliade se montre, sur ce bas-relief, la tête rasée et vêtu de la tunique courte, plongeant son glaive dans la gorge d'un captif assis devant lui, absolument dans le même costume et dans la même attitude que nous lui voyons dans un groupe tout-à-fait semblable sur notre ciste mystique. Deux Myrmidons, couverts du casque et de la cuirasse, sans doute afin de mieux indiquer, par cette variété même de costume, le trait homérique dans lequel ils interviennent, conduisent chacun un captif nu, les mains liées derrière le dos: autre trait de mœurs grecques[1], qui se rencontre pareillement sur notre ciste; et comme le défaut d'espace ne permettait pas à l'auteur de ce bas-relief d'étendre sa composition au-delà des trois groupes qu'on y voit représentés, il a indiqué deux autres captifs étendus morts par terre, afin de se rapprocher le plus possible du nombre homérique, ou de rester du moins dans les limites où s'était renfermé le graveur de notre ciste. Quant à la figure placée au second plan, derrière le captif qu'on égorge, debout, dans cette attitude roide des anciens simulacres[2], et tenant de ses deux bras ployés sur la poitrine une *rame élevée*, ce ne peut être qu'un de ces génies funèbres qu'on voit si souvent figurés sur les bas-reliefs et sur les peintures étrusques, avec divers attributs symboliques relatifs au passage des ames dans les enfers, ou aux supplices qu'elles y subissent. La *rame* que tient celui-ci, et qui fait manifestement allusion à la navigation des ames[3], doctrine si familière aux Étrusques, cette même rame se voit pareillement aux mains d'un génie funèbre, avec

figuré. C'est également par une erreur facile à reconnaître, que Buonarotti a vu un *sacrifice*, et, qui pis est, un *sacrifice de guerrier mithriaque*, sur une urne étrusque, dont il existe dans le seul musée public de Volterre plus d'une vingtaine de répétitions, sans compter toutes celles que j'ai vues ailleurs, ou qui ont été publiées, Dempster, *Etrur. reg.* II, LXXXI, 2; Gori, *Mus. etrusc.* II, CLXXIII, 2, et *Mus. Guarnacci*, tab. IX, 1; XVIII; XIX, 2; *Mus. veron.* V, 1; Micali, tav. XLVIII; sujet dont je crois pouvoir proposer en temps et lieu une explication certaine. Mais, du reste, il paraît bien que c'est un sacrifice humain qu'il faut voir sur quelques autres urnes étrusques, une desquelles, déjà publiée, a été expliquée par la *Mort d'Elpénor*, Gori, *Mus. etrusc.* II, CXLVI; et le choix de la plupart des sujets qui décorent les monumens funéraires de cette nation, tels que le *combat d'Étéocle et de Polynice*, le *sacrifice d'Astyanax*, la *mort volontaire de Ménécée*, le *meurtre de Clytemnestre*, etc., d'accord avec les scènes précédemment citées, dépose bien hautement à l'appui de l'opinion que j'ai indiquée, et ne laisse guère lieu de douter que l'usage des sacrifices humains, tel qu'on le voit représenté sur notre urne étrusque, n'ait été effectivement très-répandu chez ce peuple. C'est sans doute par allusion à cet antique usage, plutôt encore que par une imitation homérique, que Virgile fait immoler des *captifs* sur le bûcher de Pallas, dans ces vers qui servent pour ainsi dire de commentaire à notre bas-relief, *Æneid.* XI, 81-82:

> Vinxerat et post terga manus, quos mitteret umbris
> Inferias, cæso sparsuros sanguine flammas

(1) On voit sur un vase peint, Tischbein, III, 29, des captifs, les mains liées par devant, suivre le vainqueur à cheval; mais l'usage contraire, tel qu'il est indiqué dans les vers de Virgile cités précédemment, et dans celui-ci de Nonnus, *Dionys.* XV, 146:

> Χεῖρας ὀπισθονόπους ἄλυτῳ σφηκώσατο δεσμῷ.

et que nous le voyons consacré par un grand nombre de bas-reliefs, Visconti, *Mus. P. Clément.* IV, XXIII, paraît avoir été plus général.

(2) C'est cette attitude que les Grecs désignaient par l'épithète ὄρθια, donnée à quelques simulacres antiques, tels que celui de Diane taurique, ΟΡΘΙΑΣ Ἀρτέμιδος, Pausan. III, 16, 6 et 7. Rien n'est plus fréquent, sur les vases peints, que ces sortes d'images conçues dans un style primitif. Un second degré de l'imitation, dans la forme de ces simulacres, est sans doute celui qui est indiqué par les mots σκολιὰ ἔργα, employés par Strabon, XIV, 640, et qui ont été jusqu'ici le sujet de tant de controverses, à l'égard desquelles voy. Iacobs, *Amalthea*, II, 237-246, mais dont je crois que la véritable interprétation est celle qu'a donnée Schelling, dans le Wagner's *Bericht über die Æginetischen Bildwerke*, p. 236-240; c'est à savoir, de *sculptures contournées*, telles que ces figures de face avec des jambes de côté, qu'on trouve sur d'anciennes médailles et sur des bas-reliefs primitifs; et dans ce sens, le mot σκολιός serait opposé à ὀρθός, ou εὐθύς, dans la langue de l'art, aussi bien que dans le langage général; voy. Creuzer, *ad* Plotin. *de Pulchritud.* p. 240. Au reste, je dois observer que le même savant admet encore tout récemment la correction Σκόπα ἔργα, proposée d'abord par Tyrwhitt, et appuyée par Iacobs, mais, il est vrai, sans faire mention de l'interprétation de Schelling, *ad* Ciceron. *de Divinat.* I, 13, p. 67.

(3) J'ai déjà montré ailleurs, voy. p. 43-44, que les Étrusques partageaient avec les Grecs l'opinion du passage des ames dans les îles fortunées; j'ajoute ici qu'ils connaissaient pareillement le nocher des Enfers sous le même nom de *Charon*, qui remontait aux plus anciennes origines grecques, témoin les vers de la Minyade cités par Pausanias, X, 28, 1; bien que ce personnage soit figuré sur une urne étrusque, Micali, tav. XLVII, avec un *marteau*, et non pas avec une *rame*, symbole propre de son office de *Nocher*, Πορθμεύς, qu'on lui voit en effet, à ce titre, sur les sarcophages romains, *Mus. P. Clément.* IV, XXXV

une intention semblable, sur une urne étrusque de Perugia[1]; et l'on ne saurait nier que la présence de ce génie ne complète, de la manière la plus significative, la scène homérique, si clairement représentée ici dans ses traits principaux et sous son costume propre.

C'est encore un sujet homérique, et lié, si je ne me trompe, aux funérailles de Patrocle, qui se voit sur une autre urne étrusque, pareillement inédite, du musée de Volterre[2]. Le bas-relief dont elle est ornée sur la face principale représente, à n'en point douter, une célébration de jeux funèbres, dont l'usage avait passé des Grecs aux Étrusques; et comme parmi les jeux de cette espèce, souvent indiqués dans l'histoire héroïque ou retracés sur les anciens monumens de l'art[3], il n'en est pas dont le souvenir ait dû laisser plus de traces que ceux qui eurent lieu pour les funérailles de Patrocle[4], je ne crois pas m'éloigner de la vérité en rapportant à ce trait célèbre de l'Iliade la représentation de notre bas-relief. Je ne dois cependant pas dissimuler qu'à l'exception de la *Table iliaque*[5], aucun autre monument, que je sache, n'a rapport à la circonstance en question. On a bien cru voir, sur une belle pierre gravée[6], Achille prenant un vase et l'offrant à Nestor, aux jeux funèbres de Patrocle; mais un sujet analogue reproduit sur d'autres pierres a été interprété d'une manière toute différente par plusieurs antiquaires, entre autres par Winckelmann[7]; et la vraie explication de ces monumens, proposée en dernier lieu par Visconti[8], les rend décidément étrangers à l'histoire d'Achille. Toutefois, la rareté du sujet que je crois représenté sur notre urne étrusque, ne prouve rien contre l'emploi de ce sujet même; et, dans tous les cas, cette image des jeux funèbres, telle qu'elle est ici retracée, et à quelque circonstance qu'elle se rapporte, peut être mise au nombre des monumens les plus curieux qui nous soient restés du génie antique, et, en particulier, de l'art étrusque.

Achille est assis, un genou en terre, au pied de la stèle funéraire qui avait été érigée à la hâte aux manes de son ami, en attendant le tombeau magnifique qui devait réunir leurs cendres[9]. Il tient de la main gauche le fer avec lequel il vient d'accomplir le cruel sacrifice; et il s'appuie le menton sur son autre main, dans une attitude qui indique habituellement sur les monumens le recueillement et la douleur[10]. Auprès de lui est un de ses compagnons, qui, l'œil fixé sur Achille, paraît s'associer à la douleur de son chef. Deux héros, à cheval, semblent

(1) Dempster, *Etrur. reg.* t. I, tab. LXVII, 2. Il faut rapprocher de ce type remarquable une urne fort curieuse publiée par Gori, *Mus. Guarnacci*, tav. XXVIII, 1. On y voit debout, à mi-corps, dans une espèce de *coffre*, un génie ailé, tenant d'une main un glaive nu, de l'autre un flambeau allumé; et devant ce coffre, qui vogue sur l'Océan figuré par des ondes, est une urne cinéraire dressée entre deux dauphins. Il est impossible de méconnaître à de pareils traits la navigation des ames sous l'escorte du génie funèbre; et à cette occasion, je ne puis m'empêcher de rappeler une pierre gravée publiée par Bracci, *Memorie de' incis.* II, LXXI, où se voit un génie monté sur un dauphin, avec l'inscription ΕΥΠΛΟ, pour ΕΥΠΛΟΙΑ, laquelle se rapporte manifestement à la même intention, et non pas à un nom de graveur, *Euplus*, comme l'a cru Bracci.

(2) Voy. notre planche XXI, 2. Cette urne, du même albâtre de Volterre que la précédente, est d'une exécution très-supérieure, bien qu'elle n'atteigne pas encore au degré d'élégance qu'on remarque sur quelques-uns de ces monumens. Mais le travail en est plein de franchise et de facilité, et l'époque ne doit pas s'éloigner de celle où fleurirent les arts étrusques sous l'influence des modèles de la Grèce.

(3) Ainsi les jeux funèbres célébrés à la mort de Pélias étaient sculptés sur le coffre de Cypsélus, Pausan. V, 17, 4; et c'est un sujet analogue qui décore un des plus beaux vases grecs connus, le vase d'Hamilton, d'Hancarville, I, 130, expliqué par Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, III, 4, 36-42; conf. Visconti, *Mus. P. Clem.* II, 7, not. 6, et peut-être aussi celui de la collection de Coghill, dans Millingen, 1-14. Je citerai plus bas quelques vases qui se rapportent indubitablement à des jeux funèbres.

(4) Homer. *Iliad.* XXIII, 258 sqq.

(5) *Tabul. iliac.* n. 69, 70, où les *jeux funèbres* sont désignés par les mots ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΑΓΩΝ, et exprimés par une course de *biges*.

(6) Gori, *Mus. florent.* Gemm. II, tab. XXIX, 2, 3; *Galerie de Florence*, XVII, 4, Wicar.

(7) Winckelmann, *Pierres grav. de Stosch*, p. 167-168.

(8) *Mus. P. Clément.* V, 219, not. 3, éd. franç.

(9) Homer. *Iliad.* XXIII, 245-248.

(10) C'est encore ici une de ces attitudes caractéristiques qui avaient une signification déterminée sur les monumens de l'art grec, et dont j'aurai occasion de publier plus d'une application remarquable.

attendre ses ordres pour les courses funèbres qui vont s'ouvrir. Le costume de ces guerriers, pareil à celui d'Achille, c'est-à-dire, la tunique courte et la chlamyde, est proprement le costume héroïque, tel qu'on le voit sur les monumens grecs de la belle époque de l'art, et n'a rien conséquemment du costume étrusque. Ces guerriers sont à cheval, ce qui pourrait sembler en opposition avec le témoignage du poète, et avec l'usage général des siècles postérieurs, qui n'admit point la course à cheval dans les jeux publics de la Grèce. Aussi n'est-ce point ici une représentation fidèle et complète de ces jeux, mais plutôt une image abrégée et symbolique, telle que la comportait la nature même de monumens du genre de celui-ci, où le *cheval* figure si souvent avec une intention funéraire[1], et conforme d'ailleurs

(1) Cette intention est établie par un si grand nombre de monumens grecs, étrusques et romains, qu'il y a lieu de s'étonner que Zoëga n'ait vu sur quelques-uns de ces monumens qu'il a publiés, *Bassirilievi*, I, XI, 42-43, et XXXVI, 166, que des sujets domestiques, avec la représentation du cheval favori de son maître. Sans s'arrêter aux témoignages recueillis dans la dissertation de Passeri, *de Animar. transvectione*, *Gemm. astrifer.* t. III, dissert. III, p. 113-136, ni aux monumens produits, *ibidem*, à l'appui de ces témoignages, il est certain qu'un grand nombre d'urnes étrusques, de vases peints et de stèles grecques, restés inconnus ou négligés de Zoëga, déposent unanimement à l'appui de l'opinion contraire. Je citerai ici les plus remarquables de ces monumens, c'est à savoir, un vase de la collection de Lamberg, I, LIX, où se voit un *cheval* en repos entre deux initiés, dont l'un le tient par la bride et l'autre le caresse, composition remarquable, dont le sens est le même que celui de plusieurs urnes étrusques, *Mus. Guarnacci*, tab. XI, 1; XIII, 1; et XXI, 2, où le *cheval* est pareillement figuré dans un *adieu funèbre*. Mais en fait de monumens étrusques, il n'en est aucun où ce symbole se produise d'une manière plus significative, que l'urne publiée par M. Inghirami, *Monum. etruschi*, ser. I, tav. XXXVII. Quant aux monumens grecs, je pourrais me contenter de citer une stèle funéraire, dans Caylus, *Recueil d'antiq.* VI, LVI, 1, qui nous montre un jeune héros, debout, près d'un *cheval*, prenant congé d'une femme assise devant lui; type reproduit, avec de légères variantes, sur plusieurs monumens funéraires, notamment sur le célèbre bas-relief Ruspoli, aujourd'hui au musée du Vatican, appartement Borgia, où Winckelmann, *Monum. ined.* 72, avait cru voir *Téléphe reconnu par Augé*, mais qui ne représente en effet qu'un *congé funèbre*, d'après l'explication qu'en a donnée Visconti, *Mus. P. Clément.* V, 133-135, explication suivie en dernier lieu par M. Inghirami, *Monum. etruschi*, ser. I, p. 203, 302. Une autre stèle grecque publiée aussi par Caylus, *Recueil*, etc. VI, LXIII, 1, offre deux personnages qui se donnent la main en signe de séparation, et derrière l'un d'eux, *la partie antérieure d'un cheval.* Cette représentation abrégée et symbolique a certainement ici le même sens que la *tête de cheval* figurée à une espèce de fenêtre, sur un bas-relief Albani, au sujet duquel symbole Winckelmann, *Monum. ined.* 20, et Zoëga, *Bassirilievi*, I, XXXVI, se sont perdus dans des allusions tout-à-fait étrangères à l'intention réelle de ce monument, qui n'est autre chose qu'un *repas funèbre*. Mais nulle part la signification symbolique du *cheval* n'est plus clairement indiquée que sur une stèle funéraire souvent publiée, et entre autres par Maffei, *Mus. veron.* XLVII, 3, où sont représentés deux jeunes héros, ayant chacun à son côté un *cheval* équipé pour le dernier départ, et un arbre entouré d'un serpent, avec l'inscription : ΠΑΝΦΙΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΙΡΕΤΕ. Cet arbre, pareillement symbolique, et figurant le jardin des Hespérides, se retrouve sur d'autres stèles sépulcrales, dont une, dans Passeri, *dissertat. citée* plus haut, p. XXXVI, représente un jeune héros *à cheval*, avec un autel allumé devant lui; et le même sujet, avec les mêmes accessoires, décore une stèle grecque du musée de Vérone, XLIX, 8, qui porte cette épigraphe: ΛΟΜΟΥΡΔΙΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ ΕΤΩΝ Κ ΗΡΩΣ. Il résulte invinciblement de l'accord de tous ces monumens, que la présence du *cheval* caractérisait le *départ suprême*, conformément à l'opinion très-accréditée chez les anciens, qui faisait transporter l'ame des héros aux Champs élysées par leur *cheval* favori, et comme on en a un exemple dans les chevaux mêmes d'Achille qui portèrent son fils Néoptolème Μακάρων ἐπὶ γαῖαν, Quint. Smyrn. III, 759. On ne doit donc plus être surpris de trouver, sur tant de vases grecs, un *héros* debout près d'un *cheval*, sous un édicule funéraire, Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* II, CXC; Millin, *Vases de Canosa*, pl. VIII, ou bien le même *héros* couronné et pareillement debout près d'un *cheval*, Millin, *Vases peints*, II, XXX, ou bien enfin, le *héros* tenant par la bride un *cheval* qui recule effrayé à l'apparition d'un génie funèbre, comme on le voit sur un vase curieux du recueil de M. Maisonneuve, XXIV, 6 : ce sont toutes représentations à-peu-près équivalentes de l'homme élevé à sa mort au rang des héros, et parvenu au terme du repos éternel. Sur les vases que j'ai cités en dernier lieu, et sur le plus grand nombre des répétitions qu'on en connaît et qu'il est superflu d'indiquer, le *cheval* est peint en *blanc*; ce qui offre encore une intention symbolique. Ainsi la couleur *blanche* est opposée à la *noire*, dans les ailes de l'*Aurore*, Euripid. *Troad.* 848 855, dans celles de *Phosporus*, Ion *apud* Schol. Aristophan. *Pac.* 832, par rapport à celles de la *Nuit*, Euripid. *Orest.* 178, et d'*Hesperus*, Stat. *Thebaid.* VIII, 159; ainsi la même opposition se retrouve entre les bandelettes, alternativement *blanches* et *noires*, qui ceignent des stèles funéraires, sur quelques vases peints, d'Hancarville, I, 55; *Vases de Lamberg*, I, XIII; et cette opposition, dont le rapport symbolique avec la vie et la mort a été remarqué par M. Creuzer, *Symbolik*, IV, 116, n'est nulle part plus frappante que dans les *chevaux* des Dioscures, tels qu'ils sont figurés sur un vase inédit de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, dont l'un est *blanc* et l'autre est *rouge*, sans doute afin d'indiquer cette succession alternative de vie et de mort qui distinguait ces deux frères, tandis que, dans le plus grand nombre des monumens où ils figuraient tous les deux déifiés, ils étaient représentés l'un et l'autre sur un *cheval blanc*, Λεύκιπποι, Euripid. *Helen.* 646, symbole de leur apothéose. Je ne puis m'empêcher de rappeler à cette occasion les deux génies représentés, l'un sur un cheval *rouge*, l'autre sur un cheval *noir*, dans les peintures d'un hypogée étrusque de Corneto, et que j'ai cru pouvoir qualifier génies de la *vie* et de la *mort*. Je n'avais cité, à l'appui de cette interprétation, que la personnification si remarquable d'*Hypnos* et de *Thanatos*, représentés, l'un *blanc* et l'autre *noir*, sur le coffre de Cypsélus, Pausan. V, 17, 4. Mais une représentation qui se rapporte bien plus directement à notre peinture étrusque, c'est le bas-relief qui décorait la stèle funéraire du monument érigé en commun aux Athéniens morts pour leur pays. Ce bas relief consistait en *deux chevaux* qui se combattaient, et qui avaient reçu les noms de Μελάνιππος et de

à l'usage suivi sur une foule de monumens grecs, et en particulier sur les vases peints, où le vainqueur dans les jeux publics se montre à cheval, accompagné ou couronné par la Victoire[1]. Quant à la figure debout à l'extrémité de la composition, dont le costume annonce un personnage d'un ordre subalterne, et qui semble porter quelque fardeau, je ne saurais l'expliquer autrement qu'en supposant que c'est un des compagnons d'Achille, chargé d'apporter les prix destinés aux vainqueurs[2].

Mais la particularité la plus curieuse du monument qui nous occupe, et qui suffit à elle seule pour en constater l'intention funéraire, c'est la *stèle* consistant en un massif quadrangulaire surmonté d'une espèce de toit ou d'abaque, sur lequel posent trois pyramides tronquées. L'analogie frappante que cette *stèle* ainsi figurée offre avec le célèbre tombeau, présumé des *Curiaces*, à Albano[3], ainsi qu'avec ces anciennes sépultures de la Sardaigne appelées *Nouraghes*[4]; et le rapport non moins évident qui existe entre cette forme de tombeau, originairement asiatique[5], et les principaux traits du mausolée de Porsenna, tel qu'il est décrit par Pline[6], devient une preuve de plus, et la plus forte de toutes, à l'appui de l'explication qu'ont donnée récemment de ce monument problématique M. Quatremère de Quincy[7] et un savant italien, M. Orioli[8], l'un et l'autre presque dans le même temps, et par des argumens à-peu-près semblables, mais sans avoir pu profiter du travail l'un de l'autre, et sans avoir eu non plus connaissance du monument qui fournit, si je ne me trompe, à leur opinion, le fondement le plus solide, en même temps qu'il nous procure le type le plus authentique d'une sépulture étrusque de la plus ancienne époque.

Μαχέρτατος, Pausan. I, 29, 5; noms qui semblent se rapporter à la doctrine allégorique des *deux chevaux*, l'un *bon* et l'autre *mauvais*, développée dans le *Phædre* de Platon, X, 320, Bipont., et dont, en tout cas, le rapport si singulièrement frappant avec la couleur *noire* et *rouge* des chevaux qui portent les *génies de la mort et de la vie*, sur notre peinture étrusque, fournit tout à-la fois la vraie explication du bas-relief athénien et un exemple décisif à l'appui de notre interprétation de cette peinture.

(1) Trois vases publiés par Tischbein offrent sur-tout ce sujet de la manière la plus caractéristique. Sur l'un de ces vases, I, 52, deux jeunes gens, nus, *à cheval*, se disputent le prix de la course; et dans le champ, s'élève une stèle d'ordre ionique. Sur un autre, I, 53, le vainqueur est représenté au moment où il descend de *cheval* pour recevoir une couronne des mains de la Victoire ailée, debout devant lui; et dans le champ, est dressée la même stèle ionique. Le troisième vase, II, 26, nous montre un jeune homme, nu, sur un *cheval* en repos, et devant lui la Victoire ailée, qui lui présente un vase, prix de sa victoire; un vase semblable, placé sur une stèle, indique l'intention funéraire de cette représentation, de la même manière que l'ordre ionique de la stèle figurée sur les deux vases précédens. Le sens, bien solidement établi, de ces trois monumens, ne permet pas de conserver le moindre doute sur la signification de deux autres vases, Tischbein, III, 147, et Millin, I, XIII, où le vainqueur se montre sur un *cheval blanc*, et portant une lance où est attachée une chlamyde, prix de sa victoire. Mais de tous les vases relatifs au même genre de représentations, il n'en est point qui offre réunis d'une manière plus significative les divers symboles propres au sujet en question, qu'un vase inédit du musée Charles X, n. 261. On y voit un guerrier armé, portant le casque et la cuirasse, et tenant, d'une main, par la bride, un *cheval* en repos, tandis que, de l'autre main, il reçoit dans une coupe sans anse et peinte en *noir* la libation funéraire que lui verse une femme debout devant lui; et au-dessous, dans le champ, sont une *stèle* et un *autel* sur lequel sont placés des *œufs*. Ces deux derniers symboles, dont la signification mystique et funéraire est établie par tant d'autres monumens, rapprochés ainsi l'un de l'autre, dans un pareil sujet, présentent une particularité des plus remarquables, et dont j'aurai lieu de proposer bientôt une application neuve et curieuse.

(2) Homer. *Iliad.* XXIII, 259. J'avoue cependant que cette explication ne me satisfait pas, et je crois qu'on en peut trouver, sur des monumens du même genre, une autre qui réponde mieux à l'intention exprimée ici par l'artiste. Ainsi un bas-relief sépulcral, *Galler. Giustinian.* II, 69, nous offre, dans une scène d'*adieu funèbre*, un esclave portant sur ses épaules le *bagage* du héros dont le *cheval* est tenu par un autre serviteur. Cette image, empruntée sans doute aux mœurs héroïques, et souvent reproduite sur les urnes étrusques, Inghirami, *Mon. etr.* ser. I, tav. VII, et ser. VI, tav. B 2, n. 1, s'adaptait bien à une représentation de jeux funèbres, telle qu'elle est ici figurée.

(3) Bellori, *Sepolcri antichi*, tav. I et II.

(4) Voy. la description curieuse qu'a donnée M. Petit-Radel de ces *Nouraghes*, dont quelques-unes offrent un plan absolument pareil à celui du prétendu tombeau des Curiaces, *Notice sur les Nouraghes de Sardaigne*, etc. avec quatre planches lithographiées, Paris, 1826, 8°.

(5) D'après l'exemple du tombeau d'Alyatte, décrit par Hérodote, I, 93.

(6) Plin. XXXVI, 13, 19.

(7) Quatremère de Quincy, *Restitution du tombeau de Porsenna*, p. 1-36, avec une planche, Paris, 1827, fol.

(8) Orioli, *dei Sepolcrali Edifizj dell' Etruria media*, con tav. XII, p. 22-26. Un savant architecte florentin, M. G. del Rosso, a publié récemment, à l'occasion d'une fouille ouverte près de Fiesole, et à l'appui des idées de M. Orioli, des *Congetture sopra due monumenti etrusco-fiesolani, e per incidenza su quello di Porsenna*, Pisa, 1826, 8°.

Ce n'est pas non plus à cette seule notion, toute curieuse qu'elle me semble, que se borne l'intérêt archéologique de notre urne étrusque. Cette même forme de tombeau étrusque qu'on eût pu déjà remarquer, quoique moins positivement indiquée, sur d'autres monumens du même peuple et de la même nature, notamment sur un cippe sépulcral qui existe à Viterbe, dans le palais de la commune[1], peut servir à nous révéler la véritable intention et l'origine jusqu'ici négligée ou méconnue des principaux objets symboliques employés dans les jeux du cirque, et figurés sur une foule de monumens, presque tous funéraires, qui les représentent. On sait que ces jeux, établis à Rome dès son berceau, et qui furent la dernière passion des Romains, après avoir été le premier élément de leur grandeur, avaient été transportés d'Étrurie dans cette ville naissante, et qu'ils y furent, dès le principe, réglés par des mains et d'après des usages étrusques[2]. Aussi le premier cirque que posséda Rome à peine fondée, et qui resta toujours le *grand Cirque*, le *Cirque par excellence*, *Circus maximus*, fut-il tracé dans cette profonde vallée entre le Palatin et l'Aventin, dans ce même quartier de Rome où fut primitivement le *bourg Toscan*, *vicus Thuscus*[3], et qui paraît avoir été de tout temps l'habitation privilégiée des hommes de cette nation, artisans, prêtres, devins, ainsi que des autres charlatans étrangers du même genre, tels que les astrologues, nommés, dès les temps d'Ennius, comme des *voisins du Cirque*, conjointement avec les haruspices toscans et les interprètes des songes[4]. Il est suffisamment établi par les témoignages de Denys d'Halicarnasse[5] et de Tite-Live[6], que la première institution régulière des jeux du cirque, et la première construction du Cirque même, furent l'ouvrage de Tarquin l'Ancien, prince d'origine étrusque; Tite-Live affirme de plus, en termes formels, que *ce fut de l'Étrurie que furent empruntés la plupart des objets employés à la célébration de ces jeux*[7]; et il n'est pas moins avéré que, chez les Étrusques, aussi bien que dans la Grèce elle-même, de pareils jeux avaient eu primitivement un caractère funèbre. Il est inutile de rappeler l'origine des jeux olympiques, néméens et isthmiques, liée au souvenir des funérailles d'Œnomaüs, d'Archémore et de Mélicerte[8]. La part attribuée par les traditions à Pélops dans la plus ancienne célébration des jeux olympiques, et constatée par quelques beaux monumens de l'art grec[9], ne se trouve pas

(1) Ce cippe est décrit par M. Orioli, dans la dissertation citée, note précédente, p. 25. M. Inghirami a publié, *Monum. etruschi*, ser. I, tav. c, une urne étrusque, sur laquelle est sculpté, dans une scène représentant un *adieu funèbre*, un tombeau figuré à-peu-près comme sur la nôtre, c'est à savoir, composé d'un soubassement sur lequel posent trois obélisques : nouvel et indubitable témoignage à l'appui de cette forme de sépulture essentiellement étrusque.

(2) Sur l'origine *étrusque* des *jeux du cirque*, voy. les témoignages recueillis par Gori, *Mus. etrusc.* II, 375-378, et par les interprètes du *Musée capitolin*, qui citent une foule de monumens à l'appui de cette tradition, IV, 48, 227, 230.

(3) Voy. Nardini, *Roma antica*, v, 5, t. II, p. 175, ediz. Rom. 1818, 8°.

(4) Ennii, *Fragment.* p. 35 :

Non habeo denique nauci Marsum augurem,
Non vicanos haruspices, non *de circo* astrologos,
Non isiacos conjectores, non interpretes somniûm

Sur ce fragment d'Ennius, cité par Cicéron, *de Divinat.* I, 58, voy. la note du dernier éditeur, M. Moser, p. 187, qui ne me paraît cependant pas s'être fait une juste idée des *vicani haruspices*, c'est à savoir, des *haruspices domiciliés dans le vicus Thuscus*.

(5) Dionys. Halicarn. *Hist. rom.* III, 68.

(6) Tite-Liv. I, 35.

(7) Tite-Liv. *loc. laud.* : Ludicrum fuit equi pugilesque, *ex Hetruria maximè acciti*. Les courses de chevaux non attelés, δρόμος ἵππων ζευκτῶν τε καὶ ἀζεύκτων, sont aussi mentionnées par Denys d'Halicarnasse, II, 31, dans le récit des premiers jeux du cirque célébrés par Romulus; et c'est sans doute là la première origine de ces *cavaliers du cirque* figurés sur la plupart des représentations qui nous restent de ces jeux, mais dont il n'est fait mention que dans un texte assez équivoque de S. Jean Chrysostome, *Homel. de Circo*, t. VI Opp. ed. Duce, et dont Visconti semble avoir eu quelque peine à s'expliquer le véritable office, *Mus. P. Clément.* V, 239, éd. de Milan. Du reste, notre urne étrusque, rapprochée des nombreux vases grecs que j'ai cités, et sur-tout d'un vase de la collection de Lamberg, II, vign. VII, prouve surabondamment que la *course à cheval* avait été comprise par les Grecs et par les Étrusques dans la célébration des jeux publics; et c'est certainement de là qu'elle avait passé aux Romains.

(8) Voy. les témoignages recueillis à ce sujet dans les notes de J. Argoli sur Panvini, *de Ludis circensibus*, p. 4, Patav. 1681, fol.

(9) La course de Pélops et d'Œnomaüs était figurée sur le coffre de Cypsélus, Pausan. V, 17, 4; conf. Schol. Pindar. *Olymp.*

moins bien justifiée, et par les témoignages qui font dériver directement des Tyrrhéniens de la Lydie l'origine et le nom même de ces sortes de jeux[1], et par une foule de monumens étrusques, tous de nature funéraire, c'est à savoir, des urnes ornées de bas-reliefs qui représentent ou la victoire de Pélops[2], ou des combats de gladiateurs[3], ou des courses en char et à cheval. Cette origine funéraire des jeux gymniques nous explique à quelle intention des sujets empruntés aux exercices de la palestre ont pu être figurés sur tant de vases grecs[4] et de sarcophages romains[5], et nous montre dans ces représentations d'athlètes, de cavaliers, d'hoplitodromes, dont on n'avait pas saisi le rapport avec la nature funèbre des monumens qu'elles décorent, une image réelle, bien que le plus souvent abrégée et symbolique, des jeux qui rehaussaient, chez les Grecs comme chez les Étrusques, la pompe des funérailles, image destinée sans doute à tenir lieu de ces jeux eux-mêmes pour les personnes d'une fortune médiocre et d'une condition ordinaire.

De cette même source dérivent, si je ne me trompe, la plupart des objets employés dans la célébration des jeux du cirque, les *metæ*, consistant en un massif couronné de *trois pyramides tronquées*, les *phalæ* avec les *sept œufs*, et les *colonnes* avec les *sept dauphins*, tous objets certainement symboliques, dont l'intelligence se liait indubitablement à la première institution de ces jeux, mais dont on n'a donné jusqu'ici aucune explication vraiment satisfaisante. Il peut sembler étrange qu'après les doctes et volumineux traités d'un Panvini[6] et d'un Bulenger[7], dont l'ouvrage récent de Bianconi[8] n'est guère qu'un extrait superficiel; même après les ingénieuses et savantes observations d'un Visconti[9], nous ne possédions encore, sur ces ornemens du cirque, qui en constituaient le principal caractère et la principale décoration, d'autres renseignemens que ceux qu'on s'est contenté de puiser dans les témoignages d'écrivains de peu d'autorité, ou d'une époque trop récente, tels qu'un Tertullien, un Isidore de Séville, ou un Cassiodore. Ainsi l'on a rapporté au culte du soleil *l'obélisque* du Cirque avec le *globe* qui le couronnait, sans réfléchir que le premier obélisque érigé dans un monument

I, 114, Apollodor. Rhod. I, 754; Tzetz. *ad* Lycophr. 157. Un beau vase du musée Bourbon, à Naples, publié par M. Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XXX, et par M. Inghirami, *Monum. etrusch.* ser. V, tav. XV, est le plus complet et le plus intéressant de tous les monumens qui ont rapport à cette fable. Je n'oserais en dire autant d'une autre peinture antique, pareillement tracée sur un vase d'ancien style, de fabrique sicilienne, où l'on a vu le même sujet, D. Nicolo Maggiore, *Spiegazione intorno a un vaso greco-siculo del Maseo Martiniano*, p. 13, Palermo, 1827, 4°. Sur un troisième vase, resté jusqu'ici inédit, du musée Bourbon, à Naples, se voit représenté, d'une manière indubitable, l'accord de Pélops et de Myrtilus. Ce dernier vase sera publié dans mon recueil.

(1) Tertull. *de Spectacul.* § VIII. Sur l'extraction *lydienne* des Tyrrhéniens, à l'appui de laquelle j'ai recueilli les traditions anciennes, *Histoire des colon. grecq.* liv. IV, c. 2, voy. aussi l'ouvrage intitulé *Zusaetze und Erlaeuterungsschriften zur allgem. Welthistorie*, t. III, p. 43 suiv., 73 suiv.

(2) *Mus. Guarnacci*, tabb. VII, XXIX, 2; Micali, Tav. *per l'Italia*, etc. XLIII, avec les observations de M. Inghirami, 115-117. J'aurai occasion de revenir ailleurs sur ces monumens de l'art étrusque, dont le sujet n'a pas toujours été suffisamment compris ou convenablement expliqué.

(3) Telles sont les urnes, en si grand nombre, la plupart de terre cuite coloriée, sur la face antérieure desquelles sont représentés deux guerriers dans l'attitude de se porter réciproquement le coup mortel, sujet qu'on pourrait interpréter d'une manière plus vraisemblable par le *Combat d'Étéocle et de Polynice*, et qu'on retrouve aussi figuré à-peu près de même sur des vases grecs d'ancien style. Mais c'est certainement un *combat de gladiateurs* qu'on voit représenté sur une urne étrusque, Inghirami, *Monum. etr.* ser. I, tav. XCVIII, où l'intention funèbre de cette représentation est positivement déterminée par le vase cinéraire sculpté entre le groupe de combattans. On connaît, du reste, ces petites figures de bronze, représentant, suivant toute apparence, des *gladiateurs étrusques*, *Mus. etrusc.* I, tabb. 106 119, et qu'on doit regarder comme des monumens des jeux funèbres célébrés chez ce peuple à l'occasion des funérailles, Boettiger, *Andeutungen*, etc. p. 29.

(4) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 54, 55, 56; II, 61, 62; Millingen, *Vases de Coghill*, XV, XXVII; *Vases de Lamberg*, I, LXXIII, LXXIV

(5) *Mus. P. Clement.* V, XXXVI, XXXVII; Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1785, luglio, tav. II.

(6) Panvini, *de Ludis circensibus*, cum *Nott.* J. Argoli, et *Additamentt.* N. Pinelli, Patav. 1681, fol.

(7) Bulenger, *de Circo romano*, etc. dans le *Thes. Græv. Antiqq. romann.* IX, 576-823.

(8) *Descrizione de' Circhi, particolarmente di quello di Caracalla*, op. post. di G. L. Bianconi, pubbl. con note dall' A. C. Fea, Roma, 1789, folio.

(9) *Mus. P. Clement.* V, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII.

pareil, avec cette intention plus ou moins certaine, y avait été placé par Auguste, et conséquemment qu'il était étranger à la décoration primitive de ces édifices. La forme pyramidale des *metæ*, surmontées aussi d'un globe, a été tout aussi légèrement rapportée au même culte, tandis qu'il est prouvé, par la description du tombeau de Porsenna, et par l'observation de quelques monumens étrusques[1], que cette même forme de pyramide surmontée d'un globe était propre aux tombeaux de ce peuple[2]. La disposition de ces trois pyramides tronquées, telles qu'on les voit figurées sur un si grand nombre de médailles et de bas-reliefs antiques, offre d'ailleurs, avec celles de la stèle représentée sur notre urne étrusque, une analogie qu'il est impossible de ne pas reconnaître, et qui témoigne l'origine commune et conséquemment aussi l'intention funéraire des unes et des autres.

Il en est de même des *phalæ* et des *sept œufs* qui les couronnaient. On s'est contenté de répéter, sur la foi de Tertullien[3] et d'Isidore[4] qui le copie, que ces sept œufs, au moyen desquels on marquait les sept courses du cirque, avaient rapport à Castor et Pollux, sans se donner la peine de rechercher jusqu'à quel point cette allusion, de fraîche date, pouvait se trouver d'accord avec la primitive institution des jeux du cirque; car la première érection des sept œufs, que Dion Cassius croyait appartenir à Agrippa[5], était bien plus ancienne, au témoignage de Tite-Live[6], et remontait probablement à l'origine même des jeux du cirque, tels qu'ils avaient été établis par Tarquin l'Ancien, conséquemment à une époque où le culte des Dioscures n'avait pas encore acquis l'éclat et l'importance qu'il obtint plus tard à Rome.

(1) Inghirami. *Monum. etrusch.* ser. I, tav. c; ser. VI, tav. P 5, n. 3. La même forme de stèle surmontée d'un globe se rencontre jusque sur des monumens funéraires grecs, où il n'est pas possible de trouver la moindre allusion à ce prétendu culte du soleil, Caylus, *Recueil d'antiq.* II, LXXV.

(2) A l'appui de cette intention primitivement funéraire des *metæ* du cirque, je puis citer un monument fort curieux; c'est un sarcophage inédit du musée du Vatican, sur la face duquel est sculptée la *Meta Sudans*, dont on sait qu'il existe encore des restes informes entre l'amphithéâtre Flavien et l'arc de Constantin, dont une fouille récente vient de mettre à découvert le bassin inférieur et les conduits aboutissans, et dont il sera désormais facile de compléter la restauration à l'aide du bas-relief en question. On y voit, au-dessus d'un massif circulaire, élevé sur quatre degrés, et percé de niches arrondies, la *meta* composée de quatre assises en retraite, de manière à affecter une forme obéliscale, et terminée par un corps ovoïde, absolument dans la même forme que les *metæ* du cirque. Au moyen de cette disposition des assises en retraite, rendue si sensible sur ce bas-relief, on comprend mieux le véritable appareil de ces *metæ*, qui semblent, sur un si grand nombre de médailles impériales et de sarcophages relatifs aux *ludi circenses*, entourées, à diverses hauteurs, de cercles concentriques et parallèles, qui ne figurent réellement que les trois ou quatre assises en retraite de l'obélisque. On voit enfin sur ce bas-relief, dont le rapport avec des idées funéraires est indubitable, puisqu'il est sculpté sur un sarcophage, un type authentique de ces constructions sépulcrales, consistant en un massif circulaire surmonté d'une pyramide ou d'un obélisque, tel qu'on croit, avec beaucoup de raison, que fut le tombeau de Cecilia Metella dans son état primitif, et dont on peut présumer que Pirro Ligorio, qui en a représenté un si grand nombre sur son plan de l'ancienne Rome, n'avait pas pris le modèle uniquement dans son imagination. Ce bas-relief sera publié dans une des planches de supplément de ce recueil. Mais le monument le plus décisif, entre tous ceux qui offrent la disposition dont il s'agit, est la pierre sépulcrale érigée à une femme étrusque nommée *Ælia Cnea, fille de Larthalis*, et consistant en un *obélisque* surmonté d'un corps ovoïde, et dressé sur une *base circulaire* ornée, sur tout son pourtour, d'un bas-relief représentant des cérémonies funèbres. Ce monument capital, qui existe à Perugia, a été publié par Gori, et en dernier lieu par M. Inghirami, *Monum. etr.* ser. VI, tav. Z 2.

(3) Tertullien, *de Spectaculis : Ova honori Castoris et Pollucis adscribunt.*

(4) Isidor. *de Origin.* XVIII. Bulenger, *de Circo romano*, I, 19, a rapporté bien minutieusement une foule de passages relatifs à l'*œuf* des Dioscures, mais sans en alléguer un seul, outre celui de Tertullien, qui prouve que le symbole employé dans le Cirque eût effectivement rapport aux Dioscures.

(5) Dion. Cass. *Histor.* XLIX, 43.

(6) Tite-Liv. XLI, 32. L'époque indiquée dans ce passage de Tite-Live, est de l'an de Rome 578, tandis que l'édilité d'Agrippa est de l'an 721. Je ne puis m'empêcher de remarquer ici que le doute exprimé par Visconti, *Mus. P. Clément.* V, 243, note 1, sur la manière dont on se servait de ces œufs et de ces dauphins pour indiquer les courses du cirque, soit en les retirant, soit en les élevant un à-un, à mesure que chaque course s'accomplissait, que ce doute, dis-je, produit par une expression équivoque de Varron, ne paraît pas fondé. Voici la phrase de Varron, *de Re rust.* I, 2 : *Nam non modo non* ovum *illud* sublatum *est*, *quod ludis circensibus* novissimi curriculi *finem facit quadrigis.* L'incertitude provient de ce mot *sublatum*, qui signifie en général *élevé* aussi bien que *retiré.* Mais dans ce cas-ci, il n'y a, ce me semble, aucune difficulté, puisque Varron parle d'un *seul œuf*, *ovum illud*, comme indice de *la dernière course*, *novissimi curriculi.* On ôtait donc les œufs, à mesure que les courses s'exécutaient : ce qui était en effet plus commode, plus propre à prévenir toute incertitude; et la preuve qu'ici le mot *sublatum* ne peut avoir un autre sens, c'est que Suétone, dans une occasion à-peu-près semblable, se sert du même mot, avec la même acception, *Cæsar.* XXXIX : *Nam quò latius dimicaretur*, sublatæ metæ, *inque earum locum bina castra ex adverso constituta sunt.*

Or, l'*œuf* était un symbole de purification, un objet essentiellement mystique et funéraire, figuré, à cette intention, sur un très-grand nombre de vases grecs[1]; et sous ce rapport, la signification de ce symbole, qu'il fut facile de rattacher par la suite au culte des Dioscures, devenus les Grands Dieux Lares de Rome[2], ne se liait pas moins intimement à celle des sept dauphins érigés pour le même objet que les sept œufs. On n'a vu, en effet, dans le choix de cet animal marin consacré à Neptune, d'autre raison que celle de l'extrême vélocité attribuée au dauphin par les anciens naturalistes[3]. Mais sa signification funéraire, comme servant au transport des ames dans les Iles fortunées, est établie par tant de monumens grecs et étrusques[4], qu'il est superflu de chercher ailleurs l'interprétation d'un symbole si parfaitement approprié au caractère funèbre des jeux du cirque. Le nom même de l'espèce de construction temporaire en bois qui portait ces œufs et ces dauphins, construction appelée *phalæ*, est manifestement puisé aux mêmes sources; c'est un mot étrusque[5], dont la racine se retrouve aussi dans le grec, et n'est pas étrangère à la formation du mot *phallus*[6], non plus qu'aux idées mystiques qui se rattachaient à ce dernier symbole, dans les opinions les plus anciennes et sur des monumens primitifs.

Je m'écarterais trop de mon sujet, si je me laissais entraîner à l'interprétation des autres objets symboliques employés dans les jeux du cirque, qui tous néanmoins, ou presque tous, peuvent être ramenés sans peine à une signification funéraire, en rapport avec la nature

(1) L'*œuf* mystique, l'*œuf* lustral, ᾠὸν ἐκ καθαρσίου, Lucian. *Dialog. mort.* 1, dont l'usage, dans les sacrifices et dans les mystères des anciens, est attesté par un si grand nombre de témoignages, Varron. *de Re rust.* I, 2; Apul. *Metam.* XI, 5; Ovid. *Art. amat.* II, 329; Juven. *Sat.* VI, v. 517, est figuré sur une foule de monumens purement grecs, et en particulier sur les vases peints, où il se voit tantôt à la main du génie des mystères ou de l'initié, tantôt placé sur l'*autel*, ou sur le *plat mystique*, *patella*, ou sur le *vase de bain*, *labrum*, autre symbole de purification; voyez des exemples de ces divers emplois de l'*œuf lustral*, *Vases de Lamberg*, I, XII, XIII, et vignette n. VII, auxquels j'ajouterai ceux de quelques autres vases antérieurement publiés par Caylus, *Recueil d'antiq.* IV, XL, 1; et XLI, 1; VI, XXXV, 4 et 5, et par Millin, *Vases peints*, II, VIII, dans lesquels ce symbole n'avait pas été reconnu, faute d'un examen assez attentif. Que l'on rapproche maintenant des monumens qui viennent d'être cités, le vase du Musée Charles X, que j'ai décrit plus haut, p. 97, note 1, et sur lequel on voit un vainqueur dans des jeux funèbres, tenant son cheval par la bride et recevant la libation funéraire, devant une *stèle* et un *autel* où sont placés des *œufs*, il sera impossible de méconnaître l'étroite relation de ces divers symboles, ainsi que leur signification funéraire, en rapport avec la première origine et avec l'institution primitive des jeux du cirque.

(2) Les témoignages et les monumens relatifs au culte que les Dioscures recevaient à Rome, en qualité de *Dieux Pénates*, ont été presque tous indiqués par les interprètes du *Musée Chiaramonti*, p. 96-97, éd. de Milan, excepté cependant le plus précis de tous, celui de Denys d'Halicarnasse, *Hist. rom.* VI, 13.

(3) Plin. VIII, 9.

(4) J'ai déjà cité plusieurs monumens relatifs à cette croyance, voy. p. 43-44. Je profiterai de cette occasion pour expliquer une pierre gravée de la galerie de Florence, qui ne me semble pas avoir été bien interprétée. On y voit, *Galler. di Firenze*, ser. V, tav. XXX, n. 31, un *dauphin*, un *papillon*, et le mot ΕΥΤΥΧΙ, pour ΕΥΤΥΧΕΙ; deux symboles de la *félicité des ames*, si bien d'accord avec l'inscription qui les accompagne, qu'ils ne peuvent avoir rapport qu'à la croyance dont il s'agit, et non point à un *présent amoureux*, comme l'ont cru Gori, et M. Zannoni, dernier interprète de ce monument, p. 189.

(5) Les *phalæ*, dont la première mention se trouve dans un vers d'Ennius, fragm. libr. XV :

Malos diffundunt, fiunt tabulata *phalæ*que,

et qui sont citées par Juvénal, *Sat.* VI, 589 :

Consulit ante *phalas* delphinorumque columnas,

étaient, au témoignage de Nonius, c. 2, n. 351, conf. Serv. *ad Æneid.* IX, 705, des tours en bois: Phalæ *turres sunt ligneæ*. On les voit figurées, sur les bas-reliefs des jeux du cirque, sous la forme de deux colonnes jointes par une architrave qui supporte les sept œufs; c'est cette espèce de construction amovible et temporaire que Dion Cassius, XLIX, 43, appelle : Τὰ ᾠοειδῆ δημιουργήματα. Or, le mot *phalas* était proprement étrusque, suivant Festus, *hâc voce*, et signifiait le *ciel*; d'où venait la qualification de *Falacer*, dieu suprême des Étrusques, que Varron désigne, *Ling. lat.* IV, 21, 80, par les mots *divum patrem*, et qui répondait ainsi, dans le système de la théogonie étrusque, à l'*Ouranos* des Grecs, bien que Gori, *Mus. etrusc.* t. I, p. 67, l'ait déclaré un *dieu inconnu*. Une déesse *Phalacra* est nommée dans une inscription de Muratori, c, 6.

(6) Hesychius, v. Φάλαι· ὄρη, σκοπαί. Car c'est ainsi que ce passage doit être lu, suivant la restitution qui en a été proposée par les interprètes de ce lexicographe. La même racine, avec la même signification, se retrouve dans d'autres mots simples ou composés, tels que φαλός, synonyme de λόφος, *crista*, d'où φάλαρα, φαλάρεια, et dans des noms propres de lieux, montagnes ou promontoires, tels que, Φαλάκραι, τόπος τῆς Ἴδης; Φαλάκρας, ἄκρας τῆς Εὐβοίας; Φάλακρον, ἀκρωτήριον Ἴδης. Le mot *phalès* ou *phallus* a la même étymologie, et se rapporte à la même idée primitive, Hesychius, *vv.* Φαληνεῖς et Φαλλός. Cette étymologie s'accorde avec les idées symboliques originairement attachées au *Phallus*, ainsi que j'aurai occasion de le montrer, en publiant quelques sujets relatifs aux *Phalléphories* et représentés sur les vases peints.

originairement funèbre de ces jeux[1]. Mais je dois me contenter d'avoir indiqué brièvement ici quelques-uns des faits principaux qui doivent conduire à une explication complète de ce sujet curieux, et sur-tout d'avoir signalé, avec tout l'intérêt qu'elle mérite et avec toutes les conséquences qui en résultent, la particularité si neuve et si remarquable que nous offre l'image des jeux funèbres représentée sur notre urne étrusque.

§ VIII.

Parmi les derniers exploits d'Achille[2], son combat contre Memnon, et la victoire qu'il remporta sur Penthésilée, sont ceux qui paraissent avoir le plus souvent exercé le talent des anciens artistes, à en juger par les nombreuses représentations qui nous restent de ces deux faits héroïques. Le premier se rencontre particulièrement sur les vases peints[3]; le second figure sur un assez grand nombre de sarcophages romains[4]; tel est celui du palais Rospigliosi, à Rome, plus d'une fois cité, entre autres par Winckelmann[5], mais demeuré jusqu'ici inédit, et dont je présente un dessin fidèle[6].

Sur la plupart de ces bas-reliefs, dont la composition presque entièrement identique atteste qu'ils dérivent d'un original commun, probablement de la célèbre peinture de Panænus[7], le groupe principal d'*Achille soutenant Penthésilée mourante* est absolument conçu de la même manière, et tel que le décrit Pausanias d'après la peinture que je viens de citer[8]. Cette

(1) La *bêche*, figurée sur les bas-reliefs Pie-Clémentin, V, XXXVIII et XL, pour indiquer le *sillon*, *scamma*, tracé autour des *carceres*, ainsi que les *vases*, sur la matière et la destination desquels les antiquaires ne sont pas encore d'accord, paraissent être des symboles primitivement funéraires. Les dieux dont les autels et les simulacres décoraient la *Spina*, c'est à savoir, *Cérès*, *Liber* et *Libera*, Dionys. Halic. VI, 94, et *Cybèle*, enfin, à laquelle la *Spina* toute entière était spécialement consacrée, sous son nom latin de CONSIVA, Festus, *v. Opima*, étaient des divinités *chthoniennes* et infernales. Il n'y a pas jusqu'à l'*autel souterrain de* CONSUS, dieu mystérieux assimilé à tort avec *Neptune*, suivant Denys d'Halicarnasse, II, 31, attendu qu'il était proprement le *génie des conseils secrets*, *δαίμονι ἀῤῥήτῳ τινὶ βουλευμάτων κρυφίων ἡγεμόνι καὶ φύλακι*, et qu'il correspondait ainsi, dans la théologie étrusque, au *Bacchus* Εὐβουλεύς, ou Εὔβουλος, conf. Creuzer, *Dionys.* p. 305; Welcker, *Nachtrag*, etc. 194, il n'y a pas, dis-je, jusqu'à cet *autel souterrain* qui ne puisse être rapporté à la même intention funéraire. Le *serpent à deux têtes*, placé sur deux stèles, et le *corbeau*, en acrotère, sont encore des symboles funèbres dérivés de la même source et qui tiennent au même ordre d'idées.

(2) On a cru voir Achille poursuivant Lycaon, sur un vase grec, *Vases de Lamberg*, I, XVIII, 22-23, qui n'offre cependant aucune des particularités de cet épisode homérique, *Iliad.* XXI, 34 suiv.; c'est un sujet héroïque encore incertain, et qui a cela de remarquable, que l'un des deux guerriers est *à cheval*, contre l'opinion commune, mais, il est vrai, facile à réfuter par les monumens, qui interdit cette manière de combattre aux siècles homériques.

(3) Le fameux vase du Stathouder, publié d'abord, mais d'une manière incomplète, par Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* III, CCLXII, CCLXIII, puis avec élégance et fidélité par Millin, qui l'avait sous les yeux, *Vases peints*, I, XIX-XXII. Le même sujet s'est trouvé sur un vase de Lamberg, II, XIII, où cependant l'interprète a vu le *Combat d'Achille contre Hector*, en se fondant sur un autre vase publié par M. Millingen, *Anc. uned. Monum.* part. I, t. IV, qui porte par erreur le nom ΕΚΤΩΡ, au lieu de celui de ΜΕΜΝΩΝ.

(4) Le sarcophage de la vigne du pape Jules III, publié par Winckelmann, *Mon. ined.* 139, et reproduit par Visconti dans le *Mus. P. Clém.* V, XXI; il en existait deux autres à la villa Pinciana, aujourd'hui à Paris; un quatrième est gravé dans Houel, *Voyage pittoresque de la Sicile*, t. I, pl. XIV; et Winckelmann fait mention d'un sarcophage entier, avec le même sujet, qui existait de son temps à Rome, chez le sculpteur Penna.

(5) Winckelmann, à l'endroit cité, p. 187.

(6) Voy. notre planche XXIV.

(7) C'était une des peintures qui décoraient le trône du Jupiter d'Olympie, Pausan. V, II, 2. La conjecture exprimée plus haut se fonde non-seulement sur la célébrité de cette peinture, mais encore sur la composition même de nos bas-reliefs, où les figures sont disposées sur deux étages, d'une manière qui rappelle l'ordonnance de la plupart des peintures des vases grecs.

(8) Pausan. *loc. laud.* : Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν, καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν. Un groupe absolument pareil se retrouve sur des pierres gravées, *Mus. Florent.* II, XXXVIII, 2 et 3; Winckelmann, *Pierres de Stosch*, p. 379, et sur deux lampes antiques, Bellori, *Lucern. fict.* part. III, t. VII et VIII, la dernière desquelles offre la répétition exacte du groupe figuré sur un vase de Tischbein, II, 5; d'où résulte de plus en plus la preuve que ce groupe dérive en effet d'un original très-célèbre, et, suivant toute apparence, de la peinture d'Olympie. On a cru reconnaître le sujet en question sur un beau miroir mystique qui appartint au prélat Casali, voy. Visconti, *Mus. P. Clém.* V, p. 146, not. 1, éd. de Milan, mais où il est plus probable, d'après la différence de la composition, qu'il faut voir le sujet de Thésée et d'une Amazone, à-peu-près comme sur la célèbre pierre Farnèse, Winckelmann, *Monum. ined.* 97. Enfin, parmi les nombreuses hypothèses dont le prétendu gladiateur Borghèse a été l'objet, il en est une qui rapporte l'action et le mouvement de cette figure au combat d'*Achille contre Penthésilée* : cette interprétation


XXIV

similitude est d'autant plus remarquable, que l'attitude du héros, au lieu d'exprimer l'admiration que lui cause la beauté de l'amazone, motif consacré par des traditions anciennes[1], annonce au contraire, par le mouvement de sa tête tournée d'un autre côté, l'indignation qu'il éprouve en entendant les railleries de Thersite, mouvement qu'il serait impossible de comprendre, attendu l'absence de ce dernier personnage, si la circonstance en question ne nous avait été conservée par un ancien scholiaste[2]. Le même groupe, isolé de tout autre personnage, et avec une expression toute semblable, s'est pareillement rencontré sur un beau vase grec[3], directement produit sous l'influence des modèles de la Grèce; en sorte qu'il n'est pas douteux qu'en représentant ainsi Achille, au moment où, attendri par la beauté de Penthésilée, il est rappelé à des sentimens plus dignes de lui par les imprudentes railleries de Thersite, sans cependant faire intervenir ce personnage ignoble et odieux, l'artiste n'ait voulu montrer son héros sous l'aspect le plus favorable, et en même temps le mieux approprié aux motifs qui firent choisir ce sujet pour type de monumens funéraires.

Cette intention, qui semble avoir échappé à Visconti, est sur-tout rendue sensible par cette circonstance remarquable, que sur tous ces bas-reliefs Achille et Penthésilée sont représentés sous les traits de personnages romains du second ou du troisième siècle de notre ère[4]. Winckelmann en avait fait le premier la remarque[5], en supposant, avec beaucoup de raison, que c'était la personne même à laquelle était destiné le sarcophage, qui remplissait dans la composition dont il s'agit le personnage d'Achille. Cette observation, confirmée depuis par une foule de monumens du même genre qui ont offert la même particularité[6], est propre à répandre un jour tout nouveau sur une partie considérable du vaste domaine de l'antiquité figurée. Il résulte en effet de cette manière de représenter les morts sous les traits de personnages héroïques et dans le costume idéal, en leur conservant la physionomie propre des défunts, que c'était le moyen employé pour rendre sensible, pour figurer aux yeux la croyance généralement admise, qui faisait des hommes après leur mort autant de demi-dieux; croyance en vertu de laquelle le nom de *héros* se lisait sculpté, pour suprême honneur, sur

nouvelle proposée par le savant M. Thiersch, *über die Epochen der griech. Kunst, Abhandl.* II, *Anm.* 18, a été judicieusement réfutée par M. Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, 17. C'est de même sans aucune apparence de raison que M. Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 272, a vu le sujet en question, d'*Achille combattant Penthésilée*, sur un vase du musée Bourbon, où le héros, *barbu*, dans l'attitude de la statue Borghèse, est certainement *Thésée*, et l'amazone vaincue, probablement *Antiope*.

(1) Quint. Smyrn. *Paralipom.* I, 655-659; Nonn. *Dionys.* xxxv, 38; Philostrat. *Heroïc.* 709. Ajoutez ces vers si connus de Properce, *Eleg.* III, 9, 16-17:

Aurea cui postquam nudavit cassida frontem,
Vicit victorem candida forma virum

Cette tradition, dont on peut voir les autres témoignages recueillis par Drelincourt, *Achill. homer.* § 310, a fait imaginer depuis par ces sophistes qui gâtent tout ce qu'ils touchent, la fable des amours d'Achille et de Penthésilée, dont le fruit fut un fils nommé Caystre: c'est Servius qui raconte cette fable, *ad Æneid.* XI, 661. L'antiquité n'avait connu que Penthésilée mourant entre les bras d'Achille, et produisant, à ce moment suprême, l'impression d'une tendre pitié sur son terrible vainqueur.

(2) Schol. Lycophr. v. 999.

(3) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, 5.

(4) L'*Achille* de notre bas-relief offre, avec des traits tout-à-fait individuels, cette barbe courte qu'on voit aux portraits romains, à partir des temps d'Héliogabale. La *Penthésilée* a les cheveux arrangés selon la mode du même siècle, ainsi que l'a remarqué Visconti pour l'héroïne du bas-relief Pie-Clémentin. La même particularité se voit aux deux bas-reliefs Borghèses, actuellement au musée du Louvre.

(5) Winckelmann, *Monum. ined.* 139: « In tutti e tre è effi« giato Achille in età virile, e con un poco di barba; sebbene ciò « non consuona con l'età di lui, il quale morì pur giovanetto, « laonde può credersi ch' e' vi sia stato figurato in quell' età « nella quale moriron coloro i cui cadaveri erano stati riposti in « queste urne. »

(6) C'est ainsi que la *Proserpine* d'un sarcophage capitolin, IV, 55, et que l'*Ariane*, sur plusieurs monumens du même genre, *Mus. P. Clém.* V, VIII, sont représentées sous les traits de femmes romaines, des IIe et IIIe siècles de notre ère. Le beau sarcophage de *Protésilas et Laodamie*, *Mus. P. Clém.* V, XVIII, offre également, dans les deux principaux personnages, des portraits qui ne sont qu'ébauchés; et l'usage, attesté par un si grand nombre de monumens funéraires, de laisser ainsi ébauchée la figure du principal personnage, afin d'en faire le portrait du défunt déposé dans le sarcophage, se rapporte certainement à la même intention, ainsi que Visconti en a fait plusieurs fois la remarque, *Mus. P. Clém.* IV, 127, V, 89, après Gori, *Colombar. Liv.* § IV, tab. IX. Mais cette particularité si curieuse ne se trouve exprimée

tant de stèles funéraires[1], et le mot même d'*héroon* avait acquis la signification habituelle de *tombeau*[2]. On explique également par le même motif le choix de cette foule de traits héroïques qui figurent avec une intention équivalente sur tant de vases peints, dont la destination funéraire n'est pas douteuse, et qui remplissaient, dans les tombeaux des Grecs, le même objet que les représentations toutes semblables sculptées sur les urnes étrusques et sur les sarcophages romains. Ce fait important pour l'intelligence du génie antique, résultera, j'ose le croire, de l'ensemble de mes recherches et de la confrontation des monumens que je publierai. Mais en attendant, je me borne à faire ici, au sujet d'Achille et Penthésilée sculpté sur notre bas-relief de sarcophage, l'application du principe que je viens d'établir. J'y vois, dans la physionomie individuelle donnée au groupe principal, l'intention évidente de représenter en style héroïque le couple romain auquel était destinée cette urne cinéraire, et d'élever ces deux époux à la dignité héroïque. C'est en effet là le motif qui fit choisir Achille pour type de beaucoup de monumens funéraires, ainsi que je le montrerai bientôt; et quant à Penthésilée, cette intention ne ressort pas moins indubitablement de deux inscriptions sépulcrales, dont on n'a point encore saisi ou indiqué le rapport avec cette classe de monumens figurés.

La première de ces inscriptions, conçue en vers grecs, et publiée, après Fabretti, par Hagenbuch, qui en a rétabli le texte, contient l'éloge d'une femme nommée Marciana Hélicé, et enlevée, *dans sa vingt-deuxième année*, à l'amour de son mari, par qui lui fut consacré ce monument. Entre tous les traits dont se compose cet éloge funèbre, le plus remarquable est celui de *la beauté de l'*amazone *expirée qui enflamme encore les desirs de son vainqueur*[3]*;* trait qui fait si manifestement allusion au sujet d'Achille et de Penthésilée, qu'il y a lieu d'être étonné

d'une manière plus frappante sur aucun monument, que sur un superbe sarcophage récemment découvert à Ostie, et représentant toute la fable d'Alceste; sarcophage d'une composition admirable, d'une intégrité parfaite, et d'un bon travail, où le personnage d'*Alceste* et celui d'*Admète* sont manifestement des portraits romains du IIe siècle, bien que, dans le dessin qu'en a publié M. Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Cent. I, Heft II, XXVIII, la particularité dont il s'agit n'ait pas été représentée avec toute la fidélité desirable; ce qui m'autorisera à reproduire ce beau monument d'après un dessin exécuté sous mes yeux à Rome, avec le plus grand soin.

(1) Les témoignages relatifs à cet usage de considérer les *morts* comme des *héros* et des *demi dieux*, ᾤχετ' ἐς ἩΜΙΘΈΟΥΣ, *Mus. veron.* CCCLXXV, 1; SEMI-DEI *manes*, Lucan. *Pharsal.* IX, 6, sont presque innombrables; je me bornerai à citer les principaux. On trouve la qualification ΗΡΩΣ employée à cette intention, dans des épigrammes sépulcrales, Pausan. I, 37, 2: Ἐνθάδ' ἄναξ ἭΡΩΣ Φύταλος κ. τ. λ.; sur des stèles funéraires, Spon, *Miscellan.* sect. X, n. XXVII, 2, 3, 9, *Monum. Nan. necrolog.* XII; *Mus. ver.* n. XLVII, 4, XLIX, 8, LXV, 1. La même qualification appliquée à des *femmes* se rencontre sur des marbres grecs et latins; ainsi une ΗΡΩΣ ΧΡΗΣΤΗ se lit dans Spon, *ibid.* 6, et une *Pompeia Herois*, dans Marini, *Arval.* I, 260; conf. *Mus. veron.* CLXXI; Muratori, DCXXXI, 1; Marini, *Iscriz. alban.* CXXII. Le monument le plus décisif à cet égard, est la stèle de *Lomourdios*, qui nous offre ce personnage, *en costume héroïque*, *à cheval*, dans le *jardin des Hespérides*, avec l'inscription: ΛΟΜΟΥΡΔΙΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ ΕΤΩΝ Κ ΗΡΩΣ, qui constate que c'est ici l'image authentique du *mort* élevé à la condition de *héros*, sous le nom même d'*Hercule*. Telle est en effet l'idée exprimée par le surnom ΗΡΑΚΛΗΣ joint au nom propre du personnage déifié, ainsi que le prouve, entre autres exemples que je pourrais citer à l'appui d'une intention semblable, une inscription métrique funéraire, dans Gruter, MCXXIII, 7, qui se termine par ces paroles, *Desine flere* DEVM; et dans laquelle le *mort* ainsi *déifié* est successivement présenté sous les traits de plusieurs *dieux* ou *héros*, tels que *Liber*, *Phœbus*, *Atys*, *Castor*:

Sed quicunque *deus*, quocumque vocaberis *heros*, etc.

De là les allusions plus ou moins directes à cette croyance qui se rencontrent dans les inscriptions funéraires, Gruter, MXXXV, 12; *Mus. veron.* CCCLXXII; voy. les nombreux témoignages recueillis à ce sujet par le P. Biagi, *Monum. Nan.* 262-264, et les observations de Visconti sur l'épigramme XXV de Callimaque (Brunck, *Analect.* XXXII), dans le *Mus. P. Clément.* V, 134-135, éd. de Milan. De là les *honneurs héroïques* rendus, sur la monnoie de quelques peuples grecs, et en particulier des Lesbiens, à des hommes célèbres, Visconti, *Mus. P. Clément.* III, 98, éd. de Milan; et de là enfin ces nombreuses représentations de personnages en *costume héroïque*, qui se reproduisent si fréquemment sur les vases peints, et dont on n'a point encore cherché l'explication à cette source féconde.

(2) Parmi les nombreux exemples que nous devons au seul Pausanias, de ce mot employé avec la signification indubitable de *tombeau*, je citerai le tombeau d'*Andromaque*, Ἡρῷον, à Pergame, I, 11, 2, et celui d'*Ægée*, à Athènes, *ibid.* 1, 22, 5. Le même mot se lit sur une foule de stèles sépulcrales, *Mus. veron.* LIX, 1; CCLXXIII, 7, Paciaudi, *Monum. pelopoun.* II, 62-65. On disait dans le même sens βωμὸς ἥρωος, Pausan. I, 1, 4, et τέμενος ἥρωος, *ibid.* I, 37, 1. Le mot latin *heroum* se rencontre aussi, mais plus rarement, sur des inscriptions romaines, Fabretti, *Inscript.* c. IV, n. 450, p. 324; Gruter, DCVIII, 8; Muratori, DCCCLXXXIX, 8.

(3) Fabretti, *Inscript.* c. X, n. 442, p. 723; Hagenbuch,



Francesco Inghirami f. eseguì dal monum. Antico

Lith. de Ve Haun

qu'aucun des interprètes de ces monumens n'ait fait jusqu'ici un rapprochement si curieux[1]. La seconde inscription n'est pas moins propre à expliquer l'intention qui fit choisir ce sujet de la mort de Penthésilée pour type de monumens funéraires destinés à des femmes victimes d'une mort prématurée; c'est une inscription latine, qui concerne une jeune personne enlevée pareillement, dans la fleur de son âge, à l'amour de ses parens, et qui se termine par cette pensée consolante: *Heureuse du moins d'avoir échappé aux ennuis d'une longue vieillesse; ainsi* Penthésilée *eut moins à pleurer qu'Hécube*[2].

Je ne m'écarterai pas de mon sujet, en rapportant à cette occasion quelques exemples analogues que fournissent d'autres marbres antiques, et qui tous déposent de cette pratique ancienne, de tirer des malheurs illustres de l'histoire héroïque, des consolations à l'usage de la condition humaine. Ainsi, la *mort de Thésée* et *celle d'Hercule* sont alléguées sur des inscriptions[3], comme motifs de se résigner à une destinée inévitable. Ainsi une semblable consolation, puisée dans le sort de Niobé, se trouve indiquée sur une inscription latine métrique très-mutilée[4], dont je crois pouvoir rétablir les derniers vers à l'aide d'autres inscriptions du même genre; et cet usage funéraire de la fable de Niobé, puisé aux plus pures sources de l'antiquité grecque, puisque Achille, dans son discours à Priam, se sert du même exemple pour consoler ce malheureux père de la perte de son fils chéri[5], nous explique le motif qui fit choisir cette fable intéressante pour type de tant de sarcophages[6].

Mais pour revenir à notre sujet d'Achille et de Penthésilée, je crois voir ce sujet représenté sur une urne étrusque inédite, du musée public de Volterre, dont la composition, différente de celle que nous avons trouvée sur les monumens grecs et romains, se rapporte sans doute à quelque tradition particulière aux Étrusques[7]. Ce bas-relief, d'une exécution qui semble appartenir à la dernière époque de l'art toscan, ou aux premiers siècles de notre

Epistol. epigraph. ad nob. Blaurer. 46-53. C'est aux vers 12-13, que se trouve l'allusion à la mort de Penthésilée :

> Κάλλος δ' αὖ μετὰ μοῖραν ἈΜΑΖΟΝΟΣ ἔσχεν ἄπιστον,
> Ὥστε νεκρᾶς πλέον ἢ ζώσης ἐς ἔρωτα φέρεσθαι.

(1) Cette allusion n'a point échappé à M. Iacobs, qui a publié de nouveau, avec d'heureuses corrections, l'inscription dont il s'agit, *Paralipom. ex libr. ed.* II, 36, 788-790; bien qu'il n'exprime cette idée qu'avec une sorte d'hésitation, et sans en indiquer le rapport avec les monumens figurés.

(2) *Mus. Veron.* CLXXIV, 3; voici les deux derniers vers de cette inscription :

> An felix, ægræ potius subducta senectæ?
> Sic Hecubâ flevit PENTHESILEA minus.

(3) Morcelli, *de Styl. inscript.* p. 105.

(4) L'inscription dont il s'agit, publiée en dernier lieu par M. Cardinali, *Iscriz. veliter.* n. LIX, p. 122, est trop endommagée, pour qu'il soit possible de la rétablir en son entier; mais il n'en est pas ainsi des quatre vers par lesquels elle se termine :

> DESINE IAM FRUSTRA MEA MATER
> TE.MISERAM TOTOS.EXAGITARE DIE .
> NAMQUE DOLOR TALI NON NUNC TIBI
> HAEC IDEM ET MAGNIS REGIBUS

que je lis et restitue ainsi, d'après un fragment d'inscription funéraire trouvé dans le tombeau de la famille Arruntia et publié par Piranesi, *Antich. roman.* t. II, tav. XIII, et d'après une inscription encastrée sous le portique de *Ste Maria in Trastevere*, et que je crois inédite :

> Desine jam frustra mea mater, [FUNERE NATI]
> Te miseram totos exagitare die[s].
> Namque dolor tali[s] non nunc tibi [CONTIGIT UNI].
> Hæc idem et magnis regibus [HORA TULIT]

Voici l'inscription entière de *Ste Maria in Trastevere* fidèlement représentée, avec la faute de mesure qu'elle contient dans le second vers du distique qui la termine :

> M ANNAEVS.M.F.ESQ
> LONGINUS MACCVS VIXIT
> DVLCISSVME.CVM.SVIS.AD.SVPREMAM.DIEM
> C.GAVIVS.PRIMIGENIVS.VIX ANN.VII.
> DESINE.IAM.MATER.LACRIMIS.RENOVARE
> QVERELLAS NAMQVE DOLOR.TALIS NON.TIBI.CONTIGI.VNI.

(5) Homer *Iliad.* XXIV, 602-611.

(6) On connaît le sarcophage Borghèse publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 89, et celui de la collection Casali, aujourd'hui au Vatican, *Mus. P. Clement.* IV, XVII, sans compter les fragmens qui se rapportent à une composition semblable, Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1787, decembr. tav III. Cette fable se voit aussi représentée sur un marbre de la bibliothèque de Saint-Marc, et enfin sur un des plus grands et des plus beaux sarcophages qui existent, monument d'une rare intégrité et d'une plus grande proportion que tous ceux qu'on possède du même sujet, et qui, trouvé récemment aux environs de Roma Vecchia, est exposé dans la cour du palais Torlonia, à Rome

(7) Voyez planche XXIII

ère, nous montre un jeune héros, nu, à la réserve d'une chlamyde jetée sur ses épaules, saisissant de la main gauche par les cheveux et s'apprêtant à frapper d'un glaive qu'il tient de la main droite, une femme renversée d'un quadrige, dont les chevaux se cabrent ou s'abattent. La présence d'un guerrier, debout derrière le héros et appuyé sur sa lance, et les corps de deux autres guerriers étendus par terre, indiquent que c'est ici le dernier acte d'un combat acharné, et conséquemment que l'action représentée ne peut être qu'une de celles où figurent les Amazones. Le *costume* de cette femme, qui consiste en une longue tunique à manches longues et serrées[1], s'accorde avec cette supposition; et le *char* lui-même n'y est pas contraire, bien que le plus grand nombre des monumens nous représentent les Amazones combattant à cheval[2], conformément à la tradition qui leur attribuait l'origine de l'équitation[3]. Mais un vase grec, publié d'abord par Passeri[4], et reproduit avec plus de fidélité par Millin[5], nous a déjà fait voir la reine des Amazones sur un char attelé de quatre chevaux; et dans les peintures récemment découvertes d'une maison de Pompéi, les Amazones se montrent combattant indistinctement à pied, à cheval, et *dans un bige*[6], dernière particularité qui se rencontre aussi sur un vase de la première collection d'Hamilton[7]. Si l'on admet l'explication que je viens de proposer de notre bas-relief étrusque, on aura une nouvelle application funéraire du mythe des Amazones, laquelle ne doit point, du reste, nous surprendre davantage chez les Étrusques[8], qu'elle ne le fait sur tant de monumens grecs et romains, où des représentations relatives à la même fable figurent avec la même intention[9]. Telle est, entre autres, la frise en terre cuite dorée qui décorait le tombeau grec d'Armento, et qui représentait des *combats d'Amazones*, ainsi qu'un *chœur de Néréides portant les armes d'Achille*[10] : rapprochement unique et curieux de deux compositions bien certainement funéraires, à en juger d'après le lieu même où elles ont été trouvées, et qui prouve de plus en plus la source commune et la relation intime de toutes ces représentations symboliques.

(1) Les Amazones ont habituellement *tout le sein* couvert sur les vases grecs, à la différence des bas-reliefs romains, où elles ont une mamelle nue, tantôt à droite, tantôt à gauche; d'où nous pouvons inférer que notre bas-relief étrusque est exécuté d'après un modèle grec. La *tunique longue* qu'on voit ici à l'Amazone est moins conforme aux traditions et aux monumens des Grecs, bien que ce soit un vêtement asiatique tout-à fait convenable aux Amazones; et les manches longues et serrées de cette tunique semblent tenir au même costume que les pantalons étroits et serrés qu'on voit à ces femmes guerrières sur la plupart des vases grecs. Une Amazone vêtue d'une tunique à manches pareilles se voit sur un vase que je publierai.

(2) Telles elles étaient représentées dans la peinture de Micon, Aristophan. *Lysistrat.* 679, d'où leur était venu le surnom de *Hippiades*, par lequel on désignait le célèbre groupe des Amazones, ouvrage de Stephanus, Plin. XXXVI, 5, 4; conf. Sillig. *Catalog. vet. artific.* 429. C'est ainsi qu'on voit figurées, sans doute à l'imitation de ce chef-d'œuvre de l'art antique, les Amazones combattant, sur la plupart des vases grecs, d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, II, 66; Millin, *Vases peints*, I, x, XXIII.

(3) Voyez à ce sujet le passage classique du *Panégyrique* de Lysias, p. 55 sqq. ed. Reiske, qui me dispense de produire d'autres témoignages. La fable des Amazones n'est nulle part plus complétement exposée que dans Boettiger, *Vasengemaelde*, III, 163 et suiv.

(4) Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* II, CLXVII.

(5) Millin, *Vases peints*, I, LVI-LVII.

(6) Cette peinture sera publiée, ainsi que toutes celles qui décorent la même maison, dite *Casa omerica*, dans l'ouvrage particulier que j'ai entrepris sur cet antique édifice de Pompéi.

(7) *Vases d'Hamilton*, II, 56.

(8) Le mythe des Amazones était familier aux Étrusques, ainsi que le prouve l'urne étrusque où se voit représentée une Amazone terrassée par un griffon, Inghirami, *Monum. etruschi*, ser. I, XLII. Mais c'est sans aucune espèce de fondement que Gori a cru voir des combats d'Amazones sur deux de ses urnes étrusques, *Mus. etrusc.* II, CXXXV et CXXXVI, qui représentent toute autre chose.

(9) Entre tous les vases grecs où cette fable est représentée, avec l'intention indiquée plus haut, celui où cette intention est le plus sensible, est le beau vase publié par Millin, II, XXV-XXVII, et qui a fourni récemment à M. Inghirami, *Monum. etrusc.* ser. V, XXXIX, 401-417, le sujet de beaucoup d'observations qui ne me dispenseront cependant pas de revenir sur ce vase intéressant. Parmi les monumens romains, de nature funéraire, où la même fable est figurée, je n'en connais pas de plus remarquable que le beau sarcophage du *Musée du Capitole*, IV, 23.

(10) Des fragmens de cette frise, qui se trouvent en ma possession, seront publiés dans le cours de ces recherches; voy. ce qui a été dit plus haut, p. 43, 48, des autres fragmens qui existent de la même frise.

§ IX.

Thétis avait prédit à son fils qu'il périrait devant les portes Scées; et Hector lui-même, près d'expirer du coup que lui avait porté Achille, avait vengé sa mort sur son propre vainqueur, en le menaçant de la flèche de Pâris qui devait l'abattre à son tour sous les murs de Troie[1]. Cette tradition, habilement indiquée par Homère, paraît avoir été la plus généralement adoptée dans l'antiquité; c'est celle qu'avaient suivie la plupart des poètes cycliques, tels que Leschès, Stésichore, Arctinus, d'après lesquels ont été composées les représentations de cette partie de la *Table iliaque;* c'est aussi celle qui se trouve consacrée sur le plus grand nombre de pierres gravées, quelques-unes desquelles appartiennent indubitablement, par le style et par l'exécution, aux plus belles époques de l'art grec[2]. Une autre tradition accréditée sur-tout, à ce qu'il paraît, par les poètes tragiques, faisait périr Achille, toujours par les traits de Pâris, mais dans le temple d'Apollon Thymbréen, où le héros s'était rendu en même temps que Pâris et Déiphobe pour traiter de son mariage avec Polyxène[3]. Cependant, d'après la rareté des monumens produits conformément à cette seconde tradition, je serais disposé à croire qu'elle n'avait jamais acquis beaucoup de popularité, bien que le *Sacrifice de Polyxène,* trait manifestement lié à la fable en question, ait été l'un des sujets les plus fréquemment traités par les anciens artistes[4].

Je puis ajouter un monument de plus à ceux que l'on connaît de cette dernière représentation. Mais je dois aussi, puisque l'occasion s'en présente, et que mon sujet le comporte, dire quelques mots de divers autres monumens, dans lesquels on a cru reconnaître, avec plus ou moins de fondement, la *Mort d'Achille* lui-même.

Trois vases grecs, publiés comme étrusques par Passeri, ont paru offrir le sujet que je viens d'indiquer. L'un de ces vases, auquel six planches sont consacrées dans le recueil de Passeri, et qui existait dès-lors comme à présent dans la bibliothèque du Vatican[5], représente, suivant cet antiquaire, les principales circonstances de l'*Apothéose d'Achille;* mais il suffit d'une seule observation, pour démontrer la méprise où il est tombé. Les planches qu'il a données comme provenant d'un même vase, appartiennent de fait à deux vases différens, de même forme et de même grandeur, dont la face principale avait été déjà publiée séparément par Winckelmann[6]; et l'un de ces vases, qui représente effectivement Achille prêt

(1) Homer. *Iliad.* XXII, 359-360. Voy. sur les autres prédictions du même genre faites à Achille, les témoignages recueillis par Drelincourt, *Achill. homer.* § 258-265.

(2) Entre autres, la belle intaille de la collection de la Turbie, publiée par Millin, *Monum. inéd.* II, IV, 49-60, qui cite à cette occasion les principales pierres gravées relatives au même sujet.

(3) Dict. Cret. IV, 9; Euripid. *Hecub.* 388; Ovid. *Metamorph.* XII, 606 sqq., XIII, 501; Hygin. *Fab.* CVII.

(4) Polygnote avait traité deux fois ce sujet pathétique, au témoignage de Pausanias, I, 22, 6, et X, 25, 4. Cet écrivain cite encore d'autres peintures antiques relatives à ce sujet qu'il avait vues à Pergame sur le Caïque, sans compter beaucoup d'autres monumens semblables, à l'égard desquels il ne nous reste que les témoignages recueillis dans l'*Antholog. Palat.* I, 45, II, 671. Il dut exister aussi plus d'une statue de Polyxène près d'être immolée, dans l'attitude si bien décrite par Euripide, *Hecub.* 577. Un des plus beaux vases du second recueil d'Hamilton, Tischbein, IV, 54, représente cette scène tragique; et à cette occasion, je remarque que la figure debout derrière le groupe principal, et au sujet de laquelle l'interprète florentin, Fontani, a gardé le silence, ne peut être que l'*ombre d'Achille*, ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΧΙΛΛΕΩΣ, qu'il était naturel de faire intervenir dans un pareil sujet, de la même manière qu'on voit l'*ombre d'Aëtès* figurée, avec cette même qualification, ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ, sur un des *Vases de Canosa*, pl. VII. Je trouve le même sujet sur un autre vase, dont Lanzi a proposé une interprétation différente; voy. Inghirami, *Monum. etr.* ser. V, tav. XLVI, p. 462 et sgg. Mais c'est surtout sur les pierres gravées que ce sujet se rencontre fréquemment, Winckelmann, *Pierres de Stosch*, p. 395-396; et parmi ces pierres, j'indiquerai particulièrement un scarabée, de manière étrusque, publié par Caylus, *Recueil d'antiq.* VII, XXIII, 1, qui n'en a cependant pas reconnu le sujet.

(5) Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* III, CCLXIV-CCLXIX.

(6) Winckelmann, *Monum. ined.* 22 et 131.

à revêtir l'armure divine qu'il reçoit de Thétis, et qui avait sans doute induit Passeri à rapporter à la suite de son histoire l'autre partie d'une représentation qu'il croyait appartenir au même monument, l'un de ces vases, dis-je, transporté depuis à Paris, a été de nouveau publié et expliqué par Millin[1], qui cependant n'a pas fait mention de l'erreur dont ce monument avait été l'objet. Le second vase, où Passeri a cru voir Achille tué en trahison par Pâris dans le temple même d'Apollon Thymbréen[2], offre un de ces sujets d'une difficulté presque inextricable, même dans l'état actuel des connaissances, dont l'interprétation doit faire long-temps encore le tourment des antiquaires, et ne s'appuie du reste, dans l'hypothèse de Passeri, sur aucun fondement solide. Reste le troisième vase que Passeri donne comme inédit, et comme faisant partie de la collection du Vatican[3] : en quoi ce savant a commis une double méprise; car le vase en question avait déjà été publié par Gori[4]; et c'est d'une collection de Naples que celui-ci en avait tiré le dessin. Quoi qu'il en soit, ce vase, reproduit tout récemment, d'après la gravure de Passeri, dans le recueil de M. Maisonneuve[5], et que j'ai retrouvé, brisé en un grand nombre de morceaux, dans le couvent des moines de Saint-Philippe de Néri, à Naples, est certainement l'un des plus beaux vases qui existent, par la rareté de la scène tragique qu'il représente, par la singularité de la composition, et par la pureté du dessin, dernier genre de mérite qu'on ne serait pas tenté d'y soupçonner d'après les informes estampes de Gori et de Passeri. Mais quant au sujet même de la représentation, j'avoue qu'il ne me paraît pas relatif à la mort d'Achille; et j'essaierai, dans un autre endroit, d'en donner une interprétation plus plausible.

Mais si, sur les vases publiés jusqu'à présent, je ne puis voir avec certitude le sujet dont il s'agit, en revanche ce sujet est représenté, d'une manière qui ne me paraît pas douteuse, sur un monument antique où je ne crois pas que personne l'ait encore reconnu. C'est une urne étrusque du recueil de Dempster[6], où l'on voit un héros nu, renversé par terre, sous un vaste bouclier qui le couvre encore dans sa chute[7]; deux guerriers, dont l'un, la tête couverte d'un piléus, doit être *Ulysse*, et l'autre, soulevant une énorme pierre, paraît être *Ajax*, les deux héros grecs qui prirent effectivement le plus de part à la défense du corps d'Achille[8], combattent pour repousser la foule des assaillans représentée ici par deux personnages, dont l'un, en costume phrygien, et dans l'attitude de décocher une flèche, se reconnaît indubitablement, à cette attitude même et à cette action si rares sur les monumens grecs et étrusques, pour *Pâris*, au moment où il vient de lancer le trait fatal, et l'autre, pareillement vêtu en Phrygien, cherche à porter au héros terrassé un dernier coup de lance. Jusqu'ici, tous les personnages de la composition qui nous occupe, s'expliquent aisément d'une manière conforme aux traditions et aux monumens. Mais un groupe placé derrière la figure que je prends pour Achille, groupe dans lequel se distingue une femme éplorée, portant sur son épaule une petite figure nue, semble offrir, par la singularité de ce groupe épisodique, d'assez graves difficultés contre notre interprétation. C'est cependant de la présence

(1) Millin, *Vases peints*, I, XIV-XVI.

(2) Passeri, *Pictur. Etrusc.* III, CCLXX-CCLXXIII.

(3) Idem, *ibid.* CCLX-CCLXI. Ce sujet a constamment porté malheur à Passeri; car, dans un autre vase du Vatican, où il croyait voir Achille mort sur les genoux de Thétis, *ibid.* CCLXXIV, un examen plus attentif a prouvé que c'était Astyanax sur les genoux d'Andromaque : c'est ainsi en effet que Winckelmann a expliqué, *Monument. ined.* 143, ce vase reproduit avec la même interprétation par Millin, *Vases peints*, II, XXXVII-XL.

(4) Gori, *Mus. etrusc.* II, CXXX.

(5) Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, XIV.

(6) Dempster, *Etrur. reg.* I, LXVIII, 2.

(7) La *chute d'Achille*, ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΠΤΩΜΑ, est représentée à peu-près de même sur la *Table iliaque*, n. 86.

(8) Dict. Cret. IV, 2. La *Table iliaque* est conforme à cette tradition, n. 86

même de ces personnages, que je crois pouvoir tirer le plus fort argument en faveur de mon explication. La femme que j'ai désignée, avec la *petite figure nue* qu'elle porte, est *Thétis*, qui vient de recevoir l'*ame* d'Achille pour la conduire au séjour des héros; une seconde femme, placée près de Thétis, est la *Muse Calliope*, qui s'unit à la douleur de la mère et consacre l'immortalité du héros[1]. Je n'ai pas besoin d'alléguer à l'appui de cette interprétation la manière à-peu-près constante dont l'*ame*, après sa séparation d'avec le corps, est figurée sur une foule de monumens grecs et romains[2]; mais sans chercher ailleurs que sur les monumens mêmes relatifs à Achille, des exemples de ce mode de représentation symbolique, j'indiquerai le superbe vase grec et le fameux miroir étrusque de la *Psychostasie*[3], où les *ames* d'Achille et de Memnon, pesées dans la balance de Mercure, sont représentées par de *petites figures*, nues, sur le premier de ces monumens, vêtues, sur le second. Je rappellerai encore la petite figure nue placée sur une stèle figurant le tombeau d'Achille et les manes de ce héros qui y attendent le sacrifice de Polyxène, sur la *Table iliaque*[4]; et sur-tout la célèbre pierre gravée, de style étrusque, où *Achille* mort et porté sur les épaules d'*Ajax*, l'un et l'autre désignés par leur nom sous sa forme étrusque, est précédé d'une petite figure nue, que l'on ne peut expliquer que par l'*ame* même du héros expiré, ainsi que l'ont jugé les plus récens et les plus habiles interprètes de ce curieux monument[5]. Enfin, pour dernière preuve à l'appui de mon explication, je produirai un vase grec publié par Tischbein[6], sur lequel un héros mort et armé est porté sur les épaules d'un guerrier, entre deux femmes éplorées; composition où l'on ne peut méconnaître le groupe d'Achille mort, emporté par Ajax, entre Thétis et la Muse, le nom de la première desquelles se lit même assez distinctement sur cette peinture, parmi d'autres noms grecs imparfaitement tracés.

L'un des monumens que j'ai cités en dernier lieu me ramène naturellement au sujet de Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille, que j'ai cru voir sur un miroir mystique[7], dont je dois maintenant donner l'explication. La circonstance que ce miroir a été trouvé dans une ciste ornée de représentations toutes relatives à Achille, est de trop peu d'importance, j'en conviens, pour mériter qu'on s'y arrête; mais le sujet s'explique par lui-même,

(1) Quint. Smyrn. *Paralipom.* III, 630, 659 :

. ... Ἄγχι δὲ παιδὸς
Ἥστο σὺν ἀθανάτῃς Νηρηΐσιν· ἀμφὶ δὲ ΜΟΥ͂ΣΑΙ, κ. τ. λ.

(2) L'*ame* est habituellement représentée par une *petite figure nue*, *ailée* ou *non ailée*, telle qu'on la voit portée par Mercure Psychopompe, sur un grand nombre de monumens romains, *Admiranda*, 67; *Mus. capitol.* IV, 25; Winckelmann, *Monum. ined* 39; Pacciaudi, *Monumenta peloponnesia*, I, 144; titre que j'ai transcrit ici en entier, afin de corriger la faute qui s'est glissée plus haut, page 53, note 10, dans l'énoncé de ce titre.

(3) Ce vase, qui appartient aujourd'hui à la Hollande, fut publié d'abord, mais d'une manière très-imparfaite, par Passeri, *Pictur. Etrusc.* III, CCLXII-CCLXIII, et depuis, par Millin, *Vases peints*, I, XIX-XXII, qui en a donné une explication aussi complète que satisfaisante. Le miroir a été publié en premier lieu, avec une interprétation fautive, par Winckelmann, *Monum. ined.* 153, et ensuite par Lanzi, *Saggio*, etc. II, 178, tav. VIII, 4, dont l'opinion n'a été contredite par personne.

(4) *Tabul. iliac* n. 114.

(5) Ce scarabée, qui fit jadis partie du cabinet d'Orléans, t. II, pl. II, a été publié par Caylus, sous le titre de *Charité militaire*, *Recueil d'antiq.* IV, XXXI, 1, 92, et interprété par de Boze comme offrant *Énée portant son père Anchise*, sans aucun égard pour les inscriptions AFIAS, ACHELE, qui désignent indubitablement *Ajax* et *Achille*. Le même sujet se retrouve sur une autre pierre gravée, *Galerie de Florence*, XLVI, 4, Wicar, mais sans la petite figure qui précède ce groupe sur le scarabée étrusque. Quant à cette petite figure, l'explication de Lanzi, *Saggio*, etc. II, 160, suivie par Millin, *Monum. inéd.* II, 57, note, et par M. Inghirami, *Galler. omer.* XIII, 29-31, c'est à savoir qu'elle représente l'*ame d'Achille*, me paraît effectivement la seule qui soit admissible.

(6) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, IV, 53, où l'interprète florentin, Fontani, a vu *Énée* portant *Anchise*, puis *Créuse* dans l'une des femmes, sans savoir que dire de l'autre femme, dont il voudrait cependant bien changer le sexe, le costume et la taille, afin d'en faire un petit *Ascagne*. Mais il est évident que ces deux femmes sont *Thétis*, et l'une des Néréides, ses compagnes, ou plutôt la *Muse*, qui figurent l'une et l'autre, sous leurs noms, ΜΟΥΣΑ, ΘΕΤΙΣ, près du *tombeau d'Achille*, ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ, sur la *Table iliaque*, n. 88; voy. plus haut, note 1. Les lettres, ΕΘΙΣ se lisent encore distinctement près de l'une de ces femmes, sur le vase qui nous occupe; et si les autres inscriptions qu'il porte sont peu lisibles, accident si commun du reste sur les vases grecs, cela ne tire nullement à conséquence contre notre explication.

(7) Voy. notre planche XX, 3.

et indépendamment de cette relation sans doute accidentelle, d'une manière qui ne paraît pas équivoque. Une jeune fille nue est renversée au pied d'une colonne, et tenant embrassé un simulacre de Minerve; un héros, nu de même, à la réserve d'une chlamyde fixée sur l'épaule gauche, d'une main saisit cette femme par les cheveux, et de l'autre s'apprête à la frapper d'un glaive nu, tandis qu'un génie femelle, nu et ailé, semble le retenir, en lui montrant le simulacre ou la colonne. Telle est la scène représentée sur ce miroir, où l'on pourrait voir, au premier coup-d'œil, l'attentat commis par Ajax sur la personne de Cassandre, d'après l'action des deux principaux personnages, et sur-tout d'après ce simulacre de Minerve, élément en quelque sorte obligé d'une composition de ce genre; toutefois, l'examen attentif des monumens relatifs aux sujets de Polyxène et de Cassandre[1] me détermine à voir ici le premier de préférence au second. La *nudité* ne semble pas pouvoir convenir en aucun cas au personnage de Cassandre[2]; la *colonne, d'ordre ionique,* indique indubitablement un *tombeau*[3]; et la présence symbolique de Minerve, déesse protectrice d'Achille, qui veille encore sur ses manes, n'est point contraire à cette explication, sur-tout après l'exemple décisif fourni par notre ciste mystique, où Minerve assiste, non plus symboliquement, mais directement, au sacrifice humain offert par Achille aux manes de Patrocle. Mais c'est sur-tout cette pièce d'étoffe, attachée autour du ventre en guise de ceinture[4], que porte le héros armé du glaive, qui me décide à voir en lui Pyrrhus immolant Polyxène, d'après la ressemblance qu'offre ce vêtement avec le costume des sacrificateurs, sur un assez grand nombre de monumens grecs et romains. La présence du génie funèbre qui assiste à ce sacrifice, quel que soit le motif qu'on suppose à son intervention, ne s'accorde pas moins avec mon explication, à l'appui de laquelle je puis d'ailleurs produire deux urnes étrusques, où le sujet en question est figuré d'une manière presque en tout point conforme à la composition gravée sur notre miroir.

Gori, qui a publié ces deux monumens[5], voit dans l'un *Étéocle égorgeant Polynice* et *Cassandre outragée par Ajax,* deux sujets passablement étrangers l'un à l'autre, et qu'il serait

(1) J'ai déjà cité, plus haut, page 107, note 4, quelques-unes des représentations du sacrifice de Polyxène; l'attentat commis sur Cassandre n'a pas produit un moindre nombre de monumens antiques; voy. entre autres, d'Hancarville, *Vases d'Hamilton,* III, 57; Millin, *Vases peints*, I, xxv; et sur-tout le beau vase de la collection de Lamberg, II, xxiv.

(2) Sur un vase de la collection d'Hamilton, dont le dessin original exécuté par Tischbein existe à la bibliothèque du Roi, Cassandre est *entièrement nue;* mais cet exemple à-peu-près unique ne saurait faire autorité.

(3) Entre les monumens presque innombrables qui attestent cet emploi funéraire de l'ordre ionique, je me contenterai de citer ici le vase de Coghill, xlv, où se voit une *stèle ionique*, sur la base de laquelle sont placés des *vases* peints en *noir*, conséquemment d'usage funèbre : représentation souvent reproduite, et toujours avec la même intention non équivoque. L'image la plus ordinaire d'un tombeau grec, et celle qui se rapportait indubitablement aux modèles de la plus ancienne époque, consiste en une *stèle*, *d'ordre ionique*, portant tantôt un *casque*, Millingen, *Vases grecs*, xiv, tantôt une *palmette*, Gargiulo, *Raccolta*, tav. lv, le plus souvent un *vase* ou un *globe*, Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, x, quelquefois même une *petite figure ailée*, symbole de l'*ame* du héros enseveli, comme on le voit sur une pierre gravée, où le *tombeau d'Achille* est ainsi représenté, Winckelmann, *Monum. ined.* 144. Deux vases grecs, reproduits en dernier lieu par M. Inghirami, *Monum. etr.* ser. V, xlvi et lxiv, offrent sur-tout d'une manière frappante cet emploi de l'ordre ionique. L'*édicule ionique*, si fréquent sur les vases grecs, et *l'autel funéraire*, βωμὸς ἥρῳος, Welcker, *Sylloge epigramm. græc.* 45-46, pareillement d'*ordre ionique*, se rapportent manifestement au même usage, et dérivent de la même source. J'aurai occasion de mettre ailleurs ce fait curieux hors de doute.

(4) Ce vêtement singulier que Pollux décrit ainsi, *Onom.* vii, 65 : Τὸ περὶ τῇ κοιλίᾳ ζῶσμα, a beaucoup d'analogie avec le *tablier* des victimaires romains, Caylus, *Recueil d'antiq.* V, lxxxviii, 2, 3, et xlix, 5; *Pittur. delle Terme di Tito*, 25, 43, 50 : ce tablier, nommé *limus*, Serv. *ad Æneid.* xii, 120, était probablement d'origine étrusque, ainsi que la plupart des usages relatifs aux sacrifices; on le trouve figuré sur quelques vases grecs d'ancien style, Tischbein, *Vases*, II, 20; Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, xxx, de même que sur des peintures étrusques de Corneto, les mêmes dont j'ai parlé, *Journal des savans*, janvier 1828, p. 13-14. Voy. les observations de Visconti sur cette partie du costume antique, *Mus. P. Clém.* II, 49-50, et III, 144, note.

(5) Gori, *Mus. etrusc.* II, cxxv, et cxli. Un fragment d'une troisième urne étrusque, provenant du *Musée Guarnacci*, a été publié aussi par Gori, tab. xv, 1, qui a cru y voir, peut-être cette fois avec raison, le sujet d'*Ajax et Cassandre.* On opposera peut-être à mon explication de la première des urnes étrusques citées plus haut, que la petite figure est *embrassée* par la femme qui va être immolée · ce qui semblerait convenir au sujet de Cassandre plutôt qu'à celui de Polyxène. Effectivement, un

fort extraordinaire de trouver réunis, comme ils le sont ici, dans une même composition. Aussi l'artiste ancien n'a-t-il pas commis une semblable faute. L'un des groupes représente *Pyrrhus égorgeant Priam;* le second groupe, le même *Pyrrhus,* figuré absolument sous les mêmes traits, *immolant Polyxène sur le tombeau d'Achille,* deux scènes tragiques qu'il était naturel de montrer ainsi rapprochées l'une de l'autre, comme offrant l'image la plus pathétique des malheurs de Troie. Mais ce qu'il y a de particulier sur l'urne étrusque qui nous occupe, c'est premièrement la petite figure élevée sur un cippe funèbre, figure que Gori a prise, avec raison peut-être, pour le simulacre de Minerve, bien qu'elle n'en ait pas la forme accoutumée, mais qui, dans ce cas-là même, ne contredit point l'idée du tombeau d'Achille, près duquel put bien être dressée l'image de sa divinité tutélaire; et en second lieu, le génie funèbre, ailé, et absolument dans la même attitude que celui de notre miroir mystique, mais avec une intention mieux caractérisée d'encourager le héros au sacrifice qu'il doit accomplir. L'autre urne étrusque publiée par Gori offre, d'après sa propre interprétation, *Polyxène immolée par Pyrrhus,* au pied d'une stèle funéraire; et l'on remarque encore ici le même génie funèbre, ailé, avec cette différence qu'il est assis sur un plan plus élevé et sans prendre une part directe à l'action représentée. Je citerai enfin un superbe vase grec, dont l'interprétation complète sera donnée ailleurs, et qui offre, dans une composition qu'on pourrait dire calquée sur l'*Hécube* d'Euripide, le sujet de Polyxène et celui de Cassandre liés l'un à l'autre d'une manière tout à-la-fois si intime et si distincte[1], qu'il n'y a plus moyen de les confondre, ni de conserver le moindre doute sur celui de ces deux sujets que représente notre miroir mystique; et sur ce vase, Polyxène étend les bras vers le simulacre de Minerve.

Il ne me reste plus, pour mettre un terme à cette *Achilléide,* qu'à dire un mot de quelques monumens que je crois relatifs à l'*Apothéose d'Achille*, et qui peuvent nous servir à pénétrer le motif pour lequel les sujets relatifs à ce héros figurent sur tant de monumens funéraires, grecs, étrusques et romains. Rien n'était plus célèbre dans l'antiquité, que la tradition qui faisait conduire Achille au séjour des ames fortunées par sa mère Thétis, et suivant laquelle l'île *Leucé,* dont le nom même se rattache sans doute à ces idées d'apothéose, devint plus tard le séjour de ce héros déifié, le lieu de son union symbolique avec Hélène, le théâtre enfin d'une foule de légendes merveilleuses liées au culte d'Achille[2]. Cette tradition, propagée dès les temps homériques par un grand nombre de poètes[3], est sur-tout consacrée dans un beau passage de Pindare[4]; elle se rencontre jusque dans des écrits philosophiques produits au

bas-relief publié par M. Gerhard, *Antike Bildwerke,* II, xxvii, et qui a certainement rapport au premier de ces sujets, offre le *simulacre* de Minerve figuré à-peu-près comme la *petite figure* de notre urne étrusque, et embrassé de même par Cassandre; ce qui me réduit à douter de la justesse de ma première explication.

(1) Ce vase sera publié dans mon *Odysséide.*

(2) On peut voir, sur ces traditions merveilleuses, qui paraissent avoir été propres aux Grecs d'Italie et de Sicile, Pausanias, iii, 19, ii; Philostrate, *Heroïc.* 720, et le scholiaste de Lycophron, v. 188. Si cette île, mentionnée par la plupart des géographes anciens, Dionys. Perieg. 545; Strabon. ii, 125, Pompon. Mel. ii, 7, 10, doit être réputée fabuleuse, comme elle l'est pour les modernes, Mannert, *Géograph.* IV, 229, c'est sans doute parce que, dans les légendes antiques, elle représentait une de ces *îles des bienheureux*, Μακάρων νήσους, si souvent célébrées par les poètes; et dans ce cas, son nom, Λευκή, s'expliquerait par les idées d'*apothéose* dont la *couleur blanche* était une des expressions symboliques, bien mieux que par les étymologies, toutes plus ou moins forcées, des grammairiens et des scholiastes. Je regrette vivement de n'avoir pu me procurer encore le mémoire de M. de Koehler, *sur les îles et la course consacrées à Achille dans le Pont-Euxin, avec des éclaircissemens sur les antiquités du littoral de la Sarmatie, et des recherches sur les honneurs que les Grecs ont accordés à Achille et aux autres héros de la guerre de Troie,* Saint-Pétersbourg, 1827, 291 p. 4°, mémoire que je ne connais que par le court extrait qu'en a donné récemment M. Boettiger, *Archaeologie und Kunst,* p. xii-xiii, Breslau, 1828

(3) Homer. *Odyss.* xxiv, 15; Euripid. *Andromach.* 1262; Apollon. Rhod. iv, 811; Quint. Smyrn. iii, 768; xiv, 185.

(4) Pindar. *Olymp.* ii, 124-150 (75-91, ed. Boeckh.):

Πηλεύς τε καὶ Κάδμος ἐν τοῖσιν ἀλέγονται·
Ἀχιλλέα τ' ἔνεικ', ἐπεὶ Ζηνὸς ἦτορ
λιταῖς ἔπεισε, ΜΑΤΗΡ.

dernier âge de la littérature grecque[1]; et c'est sans doute à cette source antique et sacrée que Scopas avait puisé l'idée de son magnifique groupe d'*Achille conduit aux Champs élysées par Thétis au milieu d'un chœur de Néréides*, type indubitable de tant de sarcophages romains[2]. Je crois voir le même sujet représenté, d'une manière aussi neuve que curieuse, sur un vase grec de la bibliothèque du Vatican, dont on n'a point encore donné une explication complète[3]; et c'est enfin un sujet analogue, rattaché par l'intervention de Thétis au même système de représentations, que je retrouve, à n'en pas douter, sur un miroir mystique, un des plus célèbres entre tous les monumens de ce genre, et cependant demeuré jusqu'ici sans une explication satisfaisante[4]: je veux dire le miroir publié par Dempster, où l'on voit *Hercule*, HERCLA, appuyé sur *Minerve*, MNERFA, entre deux déesses nommées ETHIS et ERIS. Je m'écarterais trop de mon sujet, s'il me fallait exposer et réfuter en détail les opinions diverses et contradictoires dont ce monument a été l'objet, de la part de Gori[5], de Passeri[6], de Lanzi lui-même[7], et de Visconti[8]; presque toutes les combinaisons auxquelles les mots ETHIS et ERIS peuvent se prêter, semblent avoir été épuisées par ces savans antiquaires, mais toujours d'une manière forcée, et sans qu'il en résulte un sens véritablement conforme au caractère des personnages représentés sur ce miroir.

(1) Voy. le fragment de Nicéphore Chumnus, publié, d'après un manuscrit du Vatican, n. 112, par M. Creuzer, *Commentat. Herodot.* 335-337, où je remarque le passage suivant, qui explique, d'accord avec les vers de Pindare cités plus haut, le motif qui fit choisir *Achille*, type accompli de l'*héroïsme*, pour sujet de monumens funéraires : Αἱ χάλαι δὲ ἐλπίδες ἐκεῖναι αἷς ἔχαιρον, ὡς δὴ ἐν Ἅδου συγγενησόμενος Παλαμήδει τε καὶ ἈΧΙΛΛΕΪ καὶ ὅσοις ἂν τὸν βίον σωφρόνως διελθεῖν ὑπῆρξε. Mais l'idée même exprimée dans ce passage était puisée aux sources les plus pures de la philosophie grecque, d'après le témoignage de Platon, dont le texte, si formel et si précis à cet égard, mérite d'être rapporté ici en entier, *Conviv.* III, 179 (t. X, p. 180-181, ed. Bipont.): Ὥσπερ ἈΧΙΛΛΕΑ τὸν τῆς Θέτιδος υἱὸν ἐτίμησαν, καὶ ἐς μακάρων νήσους ἀπέπεμψαν, ὅτι πεπυσμένος παρὰ τῆς μητρὸς ὡς ἀποθανοῖτο ἀποκτείνας Ἕκτορα, μὴ ποιήσας δὲ τοῦτο, οἴκαδ' ἐλθὼν γηραιὸς τελευτήσοι, ἐτόλμησεν ἑλέσθαι, βοηθήσας τῷ ἐραστῇ Πατρόκλῳ καὶ τιμωρήσας, οὐ μόνον ὑπεραποθανεῖν ἀλλὰ καὶ ἐπαποθανεῖν τετελευτηκότι. Ὅθεν δὴ κ. τ. λ. Entre les temps de Platon et de Nicéphore, qui embrassent presque tout le domaine de la littérature philosophique des Grecs, on voit comment la même idée, constamment reproduite, a pu servir de type aux arts d'imitation, et par quel motif la même croyance populaire se trouvait exprimée d'une manière uniforme, quoique par des procédés divers, dans les écrits des philosophes et sur les monumens de l'art.

(2) Pline, XXXVI, 4, 7. Conf. Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XX.

(3) Vinckelmann, *Monum. ined.* 22. Cet illustre antiquaire n'en a expliqué que la moindre partie, la peinture tracée sur le col du vase, où il a cru voir *le Soleil et la Lune dans un quadrige*; et cette explication, bien qu'incomplète et passablement arbitraire, a été approuvée par Visconti, *Mus. P. Clém.* V, 276, éd. de Milan. Néanmoins la saine critique exigeait qu'on essayât de comprendre dans une interprétation commune les diverses peintures de ce vase; c'est ce qui a été tenté par l'auteur de la *Notice des dessins originaux du Musée* de l'an X (1802), dont l'explication a été reproduite par M. Maisonneuve, en même temps qu'un dessin plus exact de ce vase intéressant; voy. son *Introduction à l'étude des vases*, pl. 1, n. 1, p. 1. Je me bornerai ici, suivant mon usage, à exposer mon opinion, sans combattre celles des autres interprètes; c'est au lecteur à prononcer. Dans la partie principale du vase, qui paraît avoir subi trop de restaurations pour qu'on puisse s'y arrêter avec beaucoup de confiance, je vois, dans un *édicule funéraire*, un héros debout, armé, tenant un cheval par la bride, comme on le trouve figuré, entre autres, sur *un vase de Canosa*, pl. VIII, et une femme assise sur un trône, la tête nue, tenant une lance et un bouclier, deux personnages dans lesquels il me paraît difficile de ne pas reconnaître *Achille* et *Thétis*. Les quatre figures placées, comme à l'ordinaire, en dehors de l'*édicule*, et disposées sur deux rangs, de chaque côté, ne méritent pas d'explication particulière. La peinture du col représente, à n'en pas douter, *Achille déifié*, la tête ceinte d'un cercle radieux, conduit aux Champs élysées par *Thétis*, dans un *quadrige* porté sur une *barque*. Cette barque est remarquable par sa forme qui ressemble à un *poisson*, et par l'emblème de l'*œil* qui s'y voit tracé, et dont l'usage, lié à des croyances superstitieuses fort répandues dans l'antiquité, et attesté par beaucoup de monumens grecs et étrusques, Tischbein, *Vases d'Hamilton*, III, 60, 61; *Vases de Lamberg*, I, LXX-LXXII, p. 80-81; Panofka, *Mus. Bartoldian.* p. 75, Micali, tav. XXIV, XLIII, XLVIII, avec les *Observations* de M. Inghirami, p. 60, indique en général un *heureux augure*, et ici une *heureuse navigation*. La figure placée en dehors de la barque, et guidant d'une main le quadrige, avec un *flambeau renversé* dans l'autre main, ne peut être qu'*Hespérus*, remplissant ici un office funéraire, d'après la ressemblance qu'offre ce flambeau avec celui que porte *Cérès* dans des représentations analogues. L'autre figure, armée d'un glaive et d'un bouclier, indique la *danse armée* qui se célébrait dans les jeux funèbres; et c'est pour cela sans doute qu'elle tourne le dos à la barque. Enfin, les deux petites figures placées sur les anses, avec le piléus en tête, et s'attachant la cnémide, peuvent représenter les *Dioscures*, dans une attitude que j'ai montrée plus haut avoir été caractéristique d'Achille, et dont l'intervention funéraire, attestée par tant de monumens qu'il est inutile de citer, se lie d'ailleurs très-bien avec le sujet en question.

(4) Dempster, *Etrur. reg.* I, 2.

(5) Gori, *Mus. etrusc.* II, 401.

(6) Passeri, *Paralipom. in* Dempster. p. 23.

(7) Lanzi, *Saggio*, etc. t. II, tav. XI, n. 3, p. 165-167.

(8) Visconti, *Mus. P. Clément.* IV, 327, not. 2, éd. de Milan. Le célèbre auteur de la *Symbolique* a lui-même adopté l'opinion de Lanzi; voy. Creuzer, *Symbolik*, etc. II, 959.

Rien n'était cependant plus facile, le motif du principal groupe d'*Hercule appuyé sur Minerve* étant une fois déterminé, comme il l'est indubitablement par les inscriptions qui l'accompagnent, de tirer de ce motif même l'explication des deux figures accessoires et des inscriptions qui les concernent. Eris est évidemment *Iris*, comme Visconti l'a déjà reconnu, en négligeant toutefois d'observer que la permutation de l'E et de l'I est fréquente sur les monumens étrusques, et autorisée par des exemples authentiques[1]. Quant à la seconde divinité, dont le nom a toujours été lu Ethis, et que Visconti traduisait en grec par Ἦθις, pour Ἰθεῖα, afin d'en faire le personnage allégorique de *Dicé*, *Thémis*, ou *Némésis*, toutes suppositions passablement arbitraires, il ne fallait qu'un peu plus d'attention pour découvrir au-dessous du mot Ethis, et au commencement de ce mot, la lettre initiale o, th, laquelle, faute d'espace, ou par une inadvertance du graveur, n'avait pu être placée sur la même ligne que les autres; en sorte que la lecture du mot entier *Thétis* est désormais indubitable[2]. Cela posé, rien n'est plus facile à expliquer que la présence de ces deux déesses, *Iris* et *Thétis*, l'une et l'autre chargées[3], dans la plus ancienne théologie, d'introduire les héros au séjour des ames fortunées[4]; rien n'est, dis-je, plus facile que d'expliquer leur présence dans l'*Apothéose d'Hercule*, telle qu'elle est ici figurée, et telle qu'on la trouve représentée, avec de légères variantes dérivées toutes d'un même type[5], sur un si grand nombre de vases grecs.

(1) Ainsi le nom d'*Achille* est rendu par ACHELE, sur la plupart des scarabées que j'ai cités; celui d'*Hélène*, par ELINA, sur une célèbre pierre étrusque, Eckhel, *Pierres grav. de Vienne*, pl. XL; celui de *Minerve*, par MENRFA, sur une foule de monumens étrusques, et sur notre miroir même.

(2) On a déjà vu ce nom écrit de la même manière, et avec les mêmes caractères d'une forme absolument semblable, sur notre miroir étrusque, planche III, 2.

(3) *Iris*, remplissant l'office de *psychopompe*, en sa qualité de sœur des *Harpyies*, qui demeurent à l'entrée des Enfers, Apollod. I, 2, 6, est figurée sur quelques vases grecs, Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 4, IV, 1. C'est à ce titre qu'elle assiste au *supplice d'Ixion*, sur un superbe vase grec qui appartient à M. Pacileo, à Naples. Mais le plus souvent sa présence s'annonce avec une intention toute différente; voy. à ce sujet, Boettiger, *Vasengemaelde*, II, 68 suiv.; Panofka, *Mus. Bartoldian.* p. 99-101. Quant à *Thétis*, les témoignages et les monumens que j'ai déjà cités, me dispensent de rien ajouter ici sur la part attribuée à cette divinité dans la conduite des ames au séjour des héros.

(4) J'ajouterai ici, comme un dernier témoignage à l'appui de cette croyance antique, une *épigramme grecque* funéraire que vient de me communiquer mon honorable collègue, M. le comte de Laborde, et qui, trouvée tout récemment par M. son fils dans un des puits sépulcraux de Saccarah, près de l'antique Memphis, avec des idoles égyptiennes et quelques autres objets du même culte, prouve que cette opinion, sur le séjour des ames parmi les bienheureux, n'était pas moins répandue en Égypte que dans le reste de l'ancien monde. Cette *épigramme*, qui eût mérité de trouver place dans l'excellent recueil d'inscriptions du même genre que vient de publier M. Welcker, *Sylloge epigrammatum veterum*, 2ᵉ edit. Bonnæ, 1828, 8°, est ainsi conçue :

ΓΝωΘΙμΕΤΕΥCΕΒΕΕCCΙ.
ΑΦΡΟΝΑΔωΡΙΔΑΚΕΙCΘΑΙ
ΑΝΤΑΡΕΤΗCΙΕΡΟΝΧωΡΟΝ
ΑΝΕΥΡΟμΕΝΗΝ
ΟΥΓΑΡΑΠΑCΙΝΟμωCΘΑΝΑΤΟς
. ΑΡΥCΑΛΛΟΤΙCΕCΘΛΟΝ
. . ΤΟCΚΑΙΘΑΝΑΤΟΥΚΟΥΦΟΝ
ΑΠΕCΧΕΤΕΛΟC

Je lis, en corrigeant deux fautes provenant, sans doute par pure inadvertance, de la main de l'ancien copiste, lignes 2 et 6, et en suppléant les lettres qui manquent, lignes 6 et 7 :

Γνῶθι μέθ' εὐσεβέεσσιν εὔφρονα Δωρίδα κεῖσθαι,
Ἀλλ' ἀρετῆς ἱερὸν χῶρον ἀνευρομένην.
Οὐ γὰρ ἅπασιν ὁμῶς θάνατος βαρύς· ἀλλ' ὅτις ἐσθλὸς,
Οὗτος καὶ θανάτου κοῦφον ἀπέσχε τέλος.

(5) J'aurai occasion de publier, dans mon *Héracléide*, quelques représentations nouvelles de l'*Apothéose d'Hercule*. En attendant, je ferai remarquer le rapport d'*Hercule déifié*, escorté de *Minerve*, *Iris* et *Thétis*, tel qu'on le voit sur notre miroir mystique, avec le curieux vase grec que j'ai cité plus haut, p. 44, note 3, qui nous offre *Hercule* servant lui-même à transporter *Bacchus*, ou plutôt un *initié* sous les traits de Bacchus, au séjour des ames fortunées, et placé entre *Thétis* et *Mercure-Psychopompe*. Je profiterai encore de cette occasion, pour expliquer un autre vase, des plus singuliers, qui se rapporte, suivant toute apparence, au même ordre d'idées. Ce vase, de la collection de Lamberg, t. II, vign. IX, p. 31, nous montre, en figures noires sur fond rouge, du plus ancien style, la tête d'*Hercule déifié*, opposée à celles de deux déesses, dont la première est certainement *Minerve*, et la seconde, qui n'offre aucun des traits propres à *Hécate*, qu'on a cru y voir, se reconnaît pour *Thétis* au *serpent* qui lui ceint le front, d'une manière tout-à-fait analogue à celle dont l'*uræus* est placé sur le front des divinités égyptiennes. Ce symbole, si remarquable en lui-même, si neuf par cette dernière analogie, et d'ailleurs aussi propre à Thétis qu'il est étranger à Hécate, concourt, avec les deux *génies funèbres* qui volent, avec des *couronnes* en main, au-dessus des deux divinités, à déterminer le caractère mystique et funéraire du monument dont il s'agit, et devient une nouvelle preuve de la part donnée à *Thétis* dans ces sortes de représentations.

Au moment où je terminais l'impression de ces recherches, j'ai lu, dans le *Berliner Kunstblatt*, VII Heft, p. 208-212, une description de la peinture de Pompéi que j'ai publiée, pl. IX, et sur le sujet de laquelle j'ai dit que les antiquaires étaient encore divisés d'opinions, sans oser me flatter de les concilier par l'explication que je proposais. Je ne sais si l'éditeur du *Berliner Kunstblatt* sera plus heureux à son tour, en s'éloignant de l'interprétation de M. Hirt que j'avais indiquée, page 37, note 1, et qu'il se borne à exposer en peu de mots, pour se réunir, avec d'assez graves restrictions toutefois, à l'opinion de MM. Ianelli et Avellino, qui ne sont pas eux-mêmes parfaitement d'accord dans leur explication commune. Quoi qu'il en soit, M. Toelken voit décidément dans cette peinture le *Mariage de Zéphyre et de Chloris*, ou *Flore*. Dans cette hypothèse, le personnage sur les genoux duquel repose la nymphe endormie serait *Hymen;* la divinité assise sur un plan élevé, *Vénus* elle-même, et les petits génies qui accompagnent le dieu, des *Amours*, témoins en quelque sorte obligés d'une pareille scène. MM. Ianelli et Avellino, dans leur explication insérée au *real Museo Borbonico*, fasc. XIII°, tav. 2, qui ne m'est pas encore parvenu, ne diffèrent, à ce qu'il paraît, entre eux et avec l'antiquaire allemand, qu'en ce que l'un voit *Bacchus*, et l'autre un *personnage femelle*, dans la figure que ce dernier a prise pour *Hymen*, et que j'ai regardée comme *Pasithea*, la déesse du sommeil. Voilà sans doute bien des suppositions contradictoires, sur le point qui paraissait en être le moins susceptible ; ce qui ne laisse pas d'être inquiétant pour le reste de l'explication. Il me semble, par exemple, que c'est une bien forte objection contre l'idée du mariage de Zéphyre et de Flore, que la manière tout-à-fait différente dont Ovide, le seul des anciens qui en ait fait mention, a raconté cette fable ; et il faut convenir aussi que c'est un assez singulier théâtre pour un pareil hyménée, qu'un paysage si sombre et si agreste, comme ce sont aussi d'assez étranges acteurs d'une pareille scène, que ce *Zéphyre*, avec ses *grandes ailes noires*, et cet *Hymen*, avec des ailes toutes semblables. Quoi qu'il en soit, j'ai exposé mes idées ; et l'on connaît maintenant celles de MM. Hirt, Ianelli, Avellino et Toelken : c'est au lecteur à prononcer.



ORESTÉIDE.

Les malheurs de la famille d'Agamemnon furent, dans l'antiquité, l'une des sources les plus fécondes où le génie grec puisa des sujets et des inspirations pour tous les arts. L'histoire d'Oreste, en particulier, plus fortement empreinte qu'aucune autre de ce caractère de fatalité religieuse qui devint le principal élément du théâtre tragique[1], dut produire une foule de monumens, dont nous ne possédons aujourd'hui que la moindre partie. L'intérêt qu'avait cette histoire pour les deux principaux peuples de la Grèce, pour les Athéniens, chez lesquels elle se liait avec l'institution de l'Aréopage, et pour les Spartiates, dont la puissance semblait être attachée à la possession des cendres d'Oreste[2], explique suffisamment la popularité que ce nom héroïque avait acquise chez les Grecs. Mais ce fut sur-tout du théâtre que la fable d'Oreste reçut tout son éclat, en même temps qu'elle s'y chargea sans doute de beaucoup d'accessoires étrangers à la tradition primitive. Le *sacrifice d'Iphigénie*, la *mort d'Agamemnon*, la *vengeance*, l'*expiation* et les *malheurs d'Oreste*, donnèrent lieu en effet à une foule de tragédies, que nous pouvons apprécier assez exactement par comparaison avec ce que nous possédons du théâtre antique, puisque sur trente-quatre tragédies qui nous restent des principaux maîtres de la scène grecque, il s'en trouve encore *huit* qui se rapportent à cette seule famille, et que l'unique trilogie complète qui nous soit parvenue, celle d'Æschyle, est précisément une *Orestéide.*

Sous un autre rapport, l'histoire d'Oreste acquiert une importance particulière qui n'a peut-être pas été suffisamment appréciée. La plupart des grandes familles de la Grèce offraient sans doute dans leurs annales à-peu-près le même mélange de mythes et de faits réels; mais d'après la place qu'occupe la famille des Atrides, pour ainsi dire sur les confins de la fable et de l'histoire, on peut regarder les traditions relatives à Oreste comme formant le lien de l'époque mythique et de l'époque historique, par son père et ses aïeux, qui tiennent à la première, par ses enfans, qui n'appartiennent pas moins certainement à la seconde[3]. Il n'est aucun personnage proprement héroïque, dans la vie duquel, telle que nous l'ont conservée les monumens du génie grec, les faits soient plus faciles à dégager de

(1) M. H. Blümner a réuni beaucoup de notions curieuses sur ce point, dans son écrit, *über die Idee des Schicksals in den Tragoedien des Aischylos*, Leipzig, 1814, 8°.

(2) Rien n'est plus connu que l'histoire de la découverte du *cercueil d'Oreste*, Θήκην τοῦ Ὀρέστεω, à Tégée, et du transport de ses restes à Lacédémone : l'anecdote est racontée en détail par Hérodote, I, 67, 68; et le *tombeau* d'Oreste, érigé à cette occasion, se voyait encore à Sparte, du temps de Pausanias, III, 3, 6, et II, 8; VIII, 5, 4. D'autres témoignages relatifs à cette circonstance historique, et notamment celui du rhéteur Aristide, ont été rassemblés par M. Creuzer, *Comment. Herodot.* p. 306. J'aurai occasion de parler ailleurs de la superstition romaine qui mettait aussi ces mêmes *ossemens d'Oreste* au nombre des *Sept choses fatales* de Rome.

(3) Cette idée a été indiquée par M. K. Ott. Müller, *die Dorier*, I, 63, 65, 228. Il est difficile de ne pas voir, dans les noms de *Penthilos* et de *Tisamenos*, l'un et l'autre fils d'*Oreste*, des allusions au *deuil* et à la *vengeance* de ce personnage; et ces allusions, attachées à des noms tout à fait historiques, acquièrent ainsi un nouveau degré d'autorité. Voy. au sujet de ces noms, et de celui de *Megapenthès*, fils de Ménélas, Pausan. II, 18, 5, les observations d'un ancien grammairien, dans Bekker, *Anecdot.* II, 868.

leur enveloppe poétique, et où ce qui paraît encore fabuleux soit plus près d'être historique. A la vérité, c'est encore la mythologie qui domine dans les traditions qui nous sont parvenues sur ce personnage, et dans les monumens qui s'y rapportent; mais c'est que l'histoire en a disparu, par l'effet des mêmes causes qui nous ont dérobé presque entièrement la connaissance des événemens voisins de cette grande révolution politique qu'on appela le *retour des Héraclides*. La dernière partie de la vie d'Oreste tombe en effet dans cet espace de temps qui paraît avoir été négligé par les poètes comme par les annalistes; espèce de terrain neutre entre le domaine de la poésie et celui de l'histoire, attendu qu'il se trouve en dehors des faits qui servirent de texte, soit aux derniers poètes cycliques, soit aux plus anciens chronographes. Ce n'est que dans les mémoires particuliers de quelques peuples grecs, comme les Arcadiens du Péloponnèse et les Éoliens de Ténédos, ou dans des livres de *généalogies*, tels qu'il en exista beaucoup dans la Grèce, que purent être recueillies les traditions relatives à Oreste, à Penthilus, son fils, l'un des chefs de la colonie éolienne, et à Tisamène, son autre fils, fondateur d'une nouvelle dynastie achéenne[1]: mais ces mémoires ont péri dans le même naufrage où furent engloutis tous les monumens littéraires de cette époque; et il ne s'en est sauvé que quelques traits, qui suffisent du moins pour constater l'existence historique d'Oreste, et l'importance archéologique de ce personnage.

Les derniers récits homériques ne descendent guère plus bas que la jeunesse d'Oreste. La vengeance que ce prince tira des assassins de son père, est plusieurs fois rappelée dans l'Odyssée, et toujours en des termes honorables[2]. La date en est fixée avec une précision presque chronologique, *huit* ans après la prise de Troie, environ à la vingtième année de l'âge d'Oreste[3]. Enfin, il en est parlé comme d'un événement à-peu-près contemporain du mariage de Néoptolème et d'Hermione[4], sans qu'il soit fait, du reste, la moindre allusion au meurtre de ce même Néoptolème, qui suivit de si près cette union, et qui fut l'œuvre d'Oreste. Cette réticence d'Homère, qui pourrait paraître presque politique, jointe aux éloges dont il accompagne constamment le nom d'Oreste, semblerait indiquer que ce prince, dont la carrière fut si longue[5], avait à peine cessé de vivre, et que sa famille jouissait encore de toute sa puissance, quand l'Odyssée fut rédigée; et cette induction, conforme au silence absolu que garde Homère sur les événemens produits par le retour des Héraclides, devient presque une preuve positive, ou du moins une bien forte présomption, à l'appui du système qui place l'existence de ce poète très-près de l'époque de cette grande révolution[6], et, selon toute apparence, dans le commencement du second siècle qui suivit la prise de Troie.

Quoi qu'il en soit, à partir des traditions homériques, jusqu'à celles qui furent créées ou employées par les tragiques, il y a, pour l'histoire d'Oreste, comme pour toutes celles des

(1) A l'appui de ces traditions, dont la haute importance historique est suffisamment constatée, je rappellerai qu'un descendant d'Oreste, au troisième degré, Agorius, fils de Damasias, fils de Penthilus, fils d'Oreste, fut appelé, par l'ordre de l'oracle de Delphes, au partage de la souveraineté de l'Élide, après le retour des Héraclides, Pausan. v, 4, 2 : ce qui prouve combien, à cette époque même, la race de ce prince conservait encore de crédit, et sa mémoire, d'éclat et de vénération.

(2) Homer. *Odyss.* I, 35, III, 193, IV, 546.

(3) Homer. *Odyss.* III, 305-6, et IV, 82, 546; voy. Clavier, *Histoire des premiers temps de la Grèce*, II, 30, note 1.

(4) Homer. *Odyss.* IV, 5 sqq. Clavier, II, 28.

(5) Velleius Patercul. I, 55. Conf. Pausan. II, 18, 5, Strabon. XIII, 872.

(6) Ce système a été développé en dernier lieu par Mitford, *History of the ancient Greece*, t. I, p. 253-57. Je reviendrai sur les questions qui regardent l'âge et l'existence d'Homère, en publiant, comme supplément aux monumens du cycle héroïque, quelques monumens inédits relatifs à Homère lui-même. Dans aucun cas, je ne croirais devoir faire mention d'un livre récemment publié, où l'on cherche à établir qu'Ulysse est l'auteur des poèmes d'Homère, livre qui n'a même pas le faible mérite d'un paradoxe soutenu avec quelque apparence de savoir ou de raison.

familles héroïques de la Grèce, une grande lacune, qui ne peut jamais être entièrement remplie. Les monumens de l'art suppléent en partie à la disette des documens écrits, encore ces monumens, produits pour la plupart sous l'influence de la scène tragique, ne nous représentent-ils que les idées accréditées au théâtre et à cette époque. Mais il n'en est pas moins intéressant, sous plus d'un rapport, de retrouver les traditions mises en œuvre par Æschyle et ses contemporains, de les retrouver, dis-je, sur des monumens de toute espèce appartenant à des temps et à des peuples divers; de suivre ainsi, d'âge en âge, le développement des mêmes faits, et la transmission des idées religieuses et morales qui s'y rattachent, dans un assez long cours de siècles, et sur une suite considérable de monumens; et de tirer enfin, de la comparaison de ces monumens eux-mêmes, des notions positives sur la direction de l'art, dans ses diverses branches et à presque toutes les époques, chez les trois peuples de l'antiquité qui puisèrent certainement à la même source toutes leurs croyances religieuses, aussi bien que toutes leurs doctrines d'art et de goût.

L'*Orestéide*, ou l'ensemble des monumens qui concernent Oreste, se divise naturellement en deux parties : la première embrasse les événemens antérieurs à ceux où il intervient lui-même comme acteur principal, et qui forment comme l'avant-scène du drame dont il est le héros; la seconde se compose de tous ceux où il figure personnellement. C'est ainsi que le *sacrifice d'Iphigénie* et le *meurtre d'Agamemnon* ouvrent nécessairement l'histoire d'Oreste, dont le cours se remplit successivement par la *vengeance* qu'il exerce sur *Clytemnestre* et sur *Ægisthe*, par la *fuite*, l'*expiation* et le *jugement* que ce parricide occasionne; par le *voyage en Tauride*, qui en est aussi une conséquence immédiate; et enfin, par l'*assassinat de Néoptolème*, dernier trait de la vie d'Oreste, qui s'accomplit sur un terrain proprement historique, en sorte que le même événement par lequel s'achève l'histoire figurée de ce personnage, est aussi celui qui ferme le cycle héroïque.

Je puis produire, à l'appui de chacune des circonstances principales de cette histoire, des monumens, inédits pour la plupart, dont quelques-uns sont encore uniques, et qui tous servent à jeter quelques lumières sur un assez grand nombre d'autres monumens, ou trop négligés, ou tout-à-fait méconnus jusqu'ici.

PREMIÈRE PARTIE.

§ I.

Les monumens relatifs à *Clytemnestre* ou à *Agamemnon*, autres que ceux qui se rapportent à la fin tragique de l'un et de l'autre, sont d'une extrême rareté. Ce fut une des idées les moins heureuses, et, l'on peut même dire, les plus bizarres de Winckelmann, de voir *Clytemnestre* célébrant, en dansant avec l'une de ses filles, et en présence d'*Électre*, l'anniversaire de la mort d'Agamemnon[1], sur un beau bas-relief grec, qui ne représente, suivant toute

(1) Winckelmann, *Monum. ined.* 147. Ce bas-relief, qui faisait partie de la collection des Médicis, a passé dans la galerie de Florence, où il a été publié de nouveau, suivant l'interprétation tout-à-fait capricieuse qu'en avait donnée Winckelmann, par M. Mongez, *Galerie de Florence*, Wicar, II, 3. Quant à *Agamemnon*, le seul monument où il soit représenté, est le célèbre bas-relief de Samothrace, publié par M. Millingen, *Anc. uned. mon.* p. II, pl. 1, et sur lequel se lit le nom ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ.

apparence, qu'un groupe de trois *hiérodules*[1] exécutant quelque *danse sacrée*, et qui, dans son état actuel, n'est probablement qu'un fragment d'une composition plus considérable.

Je ne sais si l'on trouvera plus plausible l'explication que je vais proposer pour un autre bas-relief inédit, d'une composition unique et d'un travail admirable, qui existe dans les magasins du Vatican[2]. Cette composition, consistant en *cinq* figures, dont la dernière est presque entièrement le produit de la restauration, et d'une restauration conçue dans le costume romain, qui contraste avec le style purement grec du marbre original, se divise en deux groupes bien distincts : le premier est formé d'une femme assise, s'entretenant avec deux autres femmes debout, l'une derrière, l'autre devant elle ; le second groupe, placé sur le même plan, offre un jeune homme, debout, le dos tourné à la femme qui le précède immédiatement, soutenant de ses mains une *lyre*, dont il subsiste un fragment antique assez considérable pour mettre la restauration hors de doute, qui semble s'entretenir aussi avec un personnage placé devant lui, dont le pied droit chaussé et le bas de la tunique, seules parties antiques de cette figure qui subsistent aujourd'hui, paraissent indiquer un personnage d'un âge mûr et d'un rang élevé.

Je serais disposé à expliquer cette composition par un trait homérique qui me semble s'y appliquer assez heureusement. L'auteur de l'*Odyssée* raconte qu'Agamemnon, prêt à quitter ses foyers, plaça Clytemnestre sous la garde et en quelque sorte sous la tutelle d'un chantre inspiré des dieux, d'un de ces vertueux poètes dont il nous a tracé ailleurs le modèle sous les noms de *Phémius* et de *Démodocus*, et qui devait retenir l'épouse du fils d'Atrée dans le sentier de l'honneur par la douce autorité de son génie. Homère ajoute que Clytemnestre resta fidèle à ses devoirs tant qu'elle fut docile aux sages avis du poète, et que l'éloignement seul de cet incorruptible conseiller la livra enfin aux séductions d'Ægisthe[3]. C'est ce trait intéressant des mœurs homériques, que je crois voir représenté sur notre bas-relief.

Clytemnestre est assise, au-devant d'un portique indiqué par un *pilastre dorique*, sur une de ces *pierres polies*[4] qui formaient le siége le plus ordinaire dans les habitudes de cet âge héroïque. Elle est vêtue de la tunique longue, sans manches, qui était proprement le vêtement dorique, d'une seconde tunique plus ample, et d'une *hémi-diploïde*. Toute son attitude et le port de sa tête indiquent l'attention profonde qu'elle prête aux discours de la femme debout devant elle, dont le geste expressif[5] n'accuse pas moins clairement la part active

(1) Au sujet des *hiérodules*, et des monumens qui se rapportent à cette classe de personnages, on peut consulter les doctes observations de Zoëga, *Bassirilievi di Roma*, I, xx, xxi, 111 et sgg. Ce savant a publié, au même endroit, tav. xix, 109-110, deux bas-reliefs représentant chacun une de ces danseuses nommées *thyméliques*, à cause des danses qu'elles exécutaient dans l'intervalle des représentations dramatiques, et qui appartenaient au même ordre de personnes. Le costume et l'attitude de ces danseuses offrent beaucoup d'analogie avec l'ajustement et l'action des trois figures du bas-relief publié par Winckelmann.

(2) Voy. pl. XXV, n. 1. Ce bas-relief, de marbre grec, et d'excellente conservation, n'a de restaurations que celles qui sont indiquées, sur le dessin ci-joint, par des lignes ponctuées.

(3) Homer. *Odyss.* III, 256-275.

(4) Les siéges de *pierre polie*, ξεστοὶ λίθοι, ou de *pierre brute*, λίθους ἀργοὺς (et non ἀργυρεῦς, leçon vicieuse du texte de Pausanias, I, 28, 5, que Facius a eu tort de conserver), sont souvent indiqués par Homère, comme placés à la porte des palais de l'âge héroïque, Homer. *Iliad.* XVIII, 504 ; *Odyss.* III, 406. Ces sortes de siéges, appelés aussi βάθρα, Euripid. *Iphig. in Taur.* 962 ; conf. Musgrav. *h. l.*, ou même βωμοί, Davis, *ad* Ciceron. *de Legg.* II, II, faisaient donc essentiellement partie du mobilier de l'époque héroïque, si l'on peut s'exprimer ainsi. On les voit à ce titre représentés sur quelques monumens antiques, entre autres sur le bas-relief de la *mort des enfans de Niobé*, *Mus. P. Clem.* IV, XVII, et sur le célèbre vase d'argent, du cardinal Corsini, représentant l'*absolution d'Oreste*, Winckelmann, *Monum. ined.* 151. Voyez à ce sujet une note curieuse de M. Boettiger, *les Furies*, note 106, p. 64-65, trad. française.

(5) Il est certain que les anciens avaient une foule d'attitudes et de gestes symboliques, dont la signification consacrée rendait facile et familière à tout le monde l'intelligence des figures qu'ils produisaient aux yeux, et conséquemment des sujets dans lesquels on les faisait intervenir. C'étaient autant d'élémens du langage imitatif, qui avaient leur sens clair et fixé, comme les caractères de l'écriture. Il n'est personne tant soit peu versé dans la connaissance des monumens antiques, qui n'ait été à même

1



2



qu'elle prend à l'entretien, et qui pourrait bien, d'après ce geste même et d'après son costume, être regardée comme la *nourrice*, personnage en quelque sorte obligé des compositions tragiques, et qui figure au même titre sur tant de bas-reliefs antiques[1]. L'autre femme, qui écoute, la tête nue et les cheveux relevés sur le haut de la tête, de la manière qui était propre aux jeunes vierges grecques[2], pourrait être *Électre*, l'aînée des filles de Clytemnestre, si l'on n'aime mieux que ce soit une des femmes de la reine, comme on voit, sur une célèbre terre-cuite, Pénélope assise entre deux de ses femmes[3], vêtues à-peu-près comme celles de notre bas-relief, et formant un groupe conçu de même dans l'esprit des mœurs homériques. Le jeune homme, qui porte une *lyre*, et qui est vêtu du pallium, que l'on voit à tant de figures d'*éphèbes*, sur les vases grecs, serait le poète recevant les instructions d'Agamemnon. Le peu qui reste de la dernière figure, c'est à savoir, le pied droit *chaussé*[4], et l'extrémité de la draperie qui le couvre, semble convenir à ce personnage, mais ne comporte pas une explication plus détaillée.

Quel que soit, au reste, le sujet qu'on veuille voir sur ce bas-relief, c'est du moins un monument précieux par la pureté du goût antique et l'originalité du style grec qui s'y produisent d'une manière indubitable. Il est d'ailleurs du très-petit nombre des bas-reliefs qui ne proviennent pas de monumens funéraires, et qui doivent avoir servi à la décoration d'un temple, autant qu'il est permis de le conjecturer d'après sa forme, sa dimension, et d'après la nature même de sa composition.

§ II.

Le *sacrifice d'Iphigénie* est une de ces fables inconnues ou négligées d'Homère, dont l'invention et la célébrité datent néanmoins d'une époque peu éloignée de la sienne. Ce trait de l'histoire héroïque avait été célébré par les poètes cycliques, notamment par l'auteur des vers cypriens, dont nous possédons des extraits[5]; et c'était probablement à cette source qu'avaient puisé les lyriques, entre les mains desquels cette tradition acquit, sinon sa dernière forme, du moins l'intérêt dramatique qui la recommanda de si bonne heure aux

de vérifier cette observation, et pour qui il soit nécessaire d'en citer des exemples. Je me bornerai à dire, au sujet du *geste* particulier qui est ici signalé, que ce geste était attribué spécialement dans l'antiquité aux personnes qui haranguaient en public. On peut le conclure des expressions par lesquelles Pline, XXXIV, 19, 26, désigne le célèbre *Orateur*, en bronze, de Céphissodote, *Concionantem manu elata*, dont il semble qu'une belle statue du Vatican, *Mus. P. Clem.* III, XXIII, soit une réminiscence ou une copie. Ce geste, qualifié proprement *pacificator*, et donné, sans doute d'après ce motif, à la célèbre statue de Marc-Aurèle, est décrit par Quintilien, XI, 111, d'une manière qui répond exactement à ce que nous voyons ici. Visconti a déjà rapproché ce passage de Quintilien des monumens romains qui en offrent la preuve figurée et pour ainsi dire le commentaire palpable. Mais en fait de monumens grecs qui fournissent une application également sensible du geste en question, il suffit de jeter les yeux sur les deux vases que j'ai publiés moi-même, *Achilléide*, pl. VIII, n. 2, et pl. XIII, où les personnages de *Pitho* et d'*Ajax* sont représentés faisant le même geste, évidemment avec la même intention.

(1) Il est superflu de citer les bas-reliefs où figure la *nourrice*, avec son costume propre et caractéristique. Les exemples en sont trop nombreux et trop connus, et j'en publierai moi-même de nouveaux. Je me borne à rappeler qu'elle intervient presque toujours dans les compositions relatives à la *mort d'Ægisthe et de Clytemnestre;* on la voit pareillement sur un bas-relief que je crois relatif à la *mort d'Agamemnon*, et dont je proposerai plus bas l'explication; en sorte que ce n'est pas une hypothèse hasardée, que d'admettre sur notre bas-relief ce personnage de la *nourrice*, en quelque sorte comme un des membres de la *Famille* d'Agamemnon. J'ajouterai que le même personnage figurait parmi les membres de la *Famille d'Amphiaraüs*, Ἀμφιαράου οἰκία, représentée sur le coffre de Cypsélus, Pausan. V, 17, 4.

(2) Pausan. X, 25, 4 : Πολυξένη δὲ κατὰ τὰ εἰθισμένα παρθένοις ἀναπέπλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας.

(3) Millin, *Monum. inéd.* t. II, pl. 40, 41; Thiersch, *über den Epochen der bildenden Kunst, II^{er} Nachtrag*, n. 2, p. 426-46.

(4) La *chaussure* est toujours mentionnée par Homère comme un signe de dignité, *Odyss.* XIII, 222 sqq.; XV, 368 et alibi. Voss a rassemblé sur ce point beaucoup de notions curieuses, *Brief. mythol.* XX, 132.

(5) Voyez l'extrait des vers cypriens, p. 25.

fondateurs de la scène. Une allusion de Pindare au sort d'*Iphigénie immolée sur l'Euripe*[1], suffirait seule pour témoigner à quel point la fable dont il s'agit était établie, dès cette époque, dans les croyances de la Grèce ; et l'usage qu'en avaient fait les artistes, d'un âge même antérieur à celui d'Æschyle[2], prouve encore mieux combien, à la faveur de cet accord de l'art et de la poésie, elle était déjà populaire. Le théâtre acheva de lui donner tout l'éclat dont elle était susceptible. Æschyle en fit l'objet d'une trilogie, depuis long-temps perdue, et dont nous pouvons à peine nous former une faible idée d'après quelques vers qui en restent[3], mais sur-tout d'après les allusions relatives au même sujet qu'il a répandues dans une autre de ses trilogies, heureusement arrivée jusqu'à nous, et particulièrement dans son *Agamemnon*[4]. La tradition qu'il y avait suivie est celle qui se trouve exposée dans l'*Électre* de Sophocle[5], et indiquée par Euripide, dans le *prologue* de sa seconde *Iphigénie*[6], c'est à savoir, que le fatal sacrifice fut réellement consommé ; ce qui n'a pas empêché ce même Euripide d'adopter, dans son autre *Iphigénie*, une version différente, celle de la biche substituée à la victime avant le coup mortel[7]. Sur ce point, comme sur quelques autres circonstances du même fait, il paraît que la foule des poètes et des historiens s'était partagée de bonne heure[8]. Les artistes avaient dû profiter à leur tour, et dans l'intérêt de leur art, d'une diversité de traditions qui n'y était pas moins favorable que le sujet même ; et de là vint, sans doute, qu'il y eut dans l'antiquité plus d'un type adopté pour représenter une fable qui jouissait, à tant de titres, d'une si brillante et si ancienne célébrité.

On n'en aurait que plus de peine à s'expliquer l'excessive rareté des monumens qui y ont rapport, s'il était vrai, comme on pourrait le croire d'après l'aveu d'un des plus doctes antiquaires de notre âge[9], qu'on ne connût encore que deux bas-reliefs, le vase de Médicis[10] et un autel rond de la galerie de Florence[11], où fût représenté le sujet en question. Mais peut-être était-ce faute d'avoir donné une attention suffisante à une certaine classe de monumens antiques, que ce sujet avait été si rarement observé jusqu'ici. Ainsi, un assez grand nombre d'urnes étrusques offraient une composition constamment traitée de même dans son motif principal, mais souvent aussi variée dans le nombre et la disposition de ses personnages, où il eût été difficile de ne pas voir le *sacrifice d'Iphigénie*, pour peu qu'on eût voulu se défendre de la prévention, d'ailleurs si mal fondée, qui excluait les sujets grecs

(1) Pindar. *Pyth.* xi, 34, et Schol. *ad h. l.*

(2) Les expressions dont se sert Æschyle, en parlant d'Iphigénie, à l'occasion de son sacrifice, *Agamemn.* 241 : Πρέπουσά θ' ὡς ἐν ΓΡΑΦΑΙ͂Σ, semblent indiquer que ce sacrifice avait été déjà le sujet de quelques belles peintures, sur-tout quand l'image offerte ici par Æschyle se retrouve, ainsi que nous le verrons bientôt, sur une peinture de Pompéi, aussi bien que sur des urnes étrusques, qui paraissent dérivées toutes d'un type commun.

(3) Voyez sur cette trilogie, dont le titre général dut être *Iphigénie*, d'après celui de la dernière pièce, les doctes et ingénieuses conjectures de M. Welcker, *die Æschylische Trilogie*, etc. p. 408 415.

(4) Æschyl. *Agamemn.* 225-248.

(5) Sophocl. *Electr.* 565-568. Sophocle avait composé aussi, sur cette donnée d'*Iphigénie immolée en Aulide*, une tragédie qui portait ce titre, et dont il s'est conservé plusieurs vers; Sophocl. *Fragm.* v. *Iphigenia.*

(6) Euripid. *Iphigen. in Taur.* v. 8 et 28. Dans deux autres de ses tragédies, dans l'*Andromaque*, v. 626, et dans l'*Électre*, v. 1028-30, le même poète parle encore de ce sacrifice comme ayant été réellement consommé. Voy. Broekhuys *ad* Propert. iii, 5, 54.

(7) Euripid. *Iphigen. in Aulid.* v. 1581-88.

(8) On peut voir, dans les *Scholies sur* Lycophron, v. 183-5, les diverses traditions qui avaient rapport à ce fait mythologique. Phanodême, Nicander, Duris, y sont nommément cités, et d'autres auteurs indiqués d'une manière générale. Hygin nous a conservé, *Fab.* xcviii, la version qui paraît avoir été la plus accréditée par les tragiques. Simonide de Caryste avait composé *sur Iphigénie* un ouvrage entier, où tous ces divers récits étaient sans doute recueillis et discutés ; Suidas, *v.* Σιμωνίδης. On trouve encore des indications précieuses dans Anton. Liberal. xxvii, et *Magn. Etymol. v.* Ταυροπόλος, mais sur-tout dans Pausanias, i, 43, 1; ii, 35, 2, et ix, 19, 5, où sont consignées des traditions locales, appuyées sur des monumens réels et historiques.

(9) Welcker, *die Æschyl. Trilog.* p. 412.

(10) Publié plusieurs fois, d'abord dans l'*Admiranda*, 18-19, et en dernier lieu, par Tischbein, *Homer nach Antiken*, v, 3.

(11) Voyez notre planche XXVI, 1. Je reviendrai plus bas sur ce monument.

des représentations de l'art étrusque. C'est ce qu'avaient déjà soupçonné des savans ultramontains, et ce qu'est venu confirmer tout récemment une curieuse peinture trouvée à Pompéi. Mais il manquait encore, pour donner à cette découverte toute la certitude possible, quelque monument appartenant proprement à l'art grec, tel qu'un de ces vases peints, sur lesquels nous voyons de jour en jour apparaître tous les événemens de l'histoire héroïque. Je m'estime heureux de pouvoir remplir cette lacune, au moyen d'un superbe vase inédit, de la collection de M. Durand; en sorte que je puis maintenant offrir pour la première fois un ensemble, aussi complet que rare, de représentations du *sacrifice d'Iphigénie*, dues à l'art des Étrusques, des Grecs et des Romains. L'examen comparatif que je vais entreprendre de ces monumens, sous le double rapport et dans l'ordre même que je viens d'indiquer, ne sera pas, je crois, sans intérêt.

Passeri, tout imbu qu'il était des préjugés de son siècle et de son pays, avait soupçonné le premier[1] qu'une composition fréquemment reproduite sur des urnes étrusques de Perugia, deux desquelles furent publiées par Gori[2], avait rapport au sacrifice d'Iphigénie. Cette idée, que le savant de Pesaro s'était contenté d'indiquer, fut changée depuis en certitude par le docte abbé Lanzi, qui, publiant de nouveau une de ces urnes et l'accompagnant d'une explication complète[3], observa qu'il existait au moins six répétitions plus ou moins variées du même type, dans les collections particulières de Perugia, sans y comprendre l'urne de la famille Anzidei, publiée la première de toutes par Dempster[4], et que Lanzi ne semble pas avoir connue, ou du moins qu'il n'a point citée. L'explication de ce savant, toute plausible qu'elle était et conforme aux règles de la plus saine critique, n'obtint cependant pas d'abord, dans son propre pays, un assentiment unanime, puisque en publiant une urne étrusque du même sujet, qui existe dans le musée du Vatican, M. Micali s'obstinait à n'y voir qu'un *sacrifice expiatoire*[5], moins encore, il est vrai, d'après une ancienne idée de Gori, que par une de ces méprises systématiques qui abondent dans l'ouvrage de cet écrivain. Il n'est plus possible aujourd'hui de conserver le moindre doute sur la justesse de l'explication de Lanzi: les plus habiles interprètes des anciens monumens de son pays se sont rangés à son opinion[6]; un savant allemand, qui paraît avoir fait de cette classe de monumens étrusques une étude particulière, M. Uhden, a signalé, comme un fait indubitable, la présence du *sacrifice d'Iphigénie* sur un grand nombre d'urnes étrusques, en travertin, du territoire de Perugia[7]; et si quelque chose pouvait servir à prouver encore combien ce sujet, si conforme d'ailleurs aux idées étrusques, et lié sans doute, ainsi que beaucoup d'autres usages religieux de ce peuple, à d'anciennes traditions phéniciennes[8], était en effet familier à l'art

(1) *Lettere Roncagliesi*, t. XXII, p. 424.

(2) Gori, *Mus. etr.* t. II, tab. CLXXII, 1 et 2, 336-337.

(3) Lanzi, *Dissertazione sopra una urnetta toscanica*, Udine, 1799, in-4°. Cette dissertation, curieuse et rare, a été réimprimée dans la nouvelle édition du *Saggio*, Firenze, 1825, t. III, p. 1-94, toujours sous le titre, réprouvé par Lanzi lui-même, de *Sacra Mithriaca, solemnis Baptismas Etruscorum.*

(4) Dempster, *Etrur. reg.* t. I, tab. IX, n. 2.

(5) Micali, *Monum. per servire all' Italia*, etc. tav. XIX.

(6) Inghirami, *Osservaz. sopra i monumenti*, etc. p. 31-32; Zannoni, *Illustraz. di due urne etrusche*, p. 17. Et je ne sache pas qu'aucun antiquaire conteste aujourd'hui, en Italie, non plus qu'ailleurs, l'explication dont il s'agit, si ce n'est M. Micali, toujours obstiné, contre toute évidence, à méconnaître l'influence des arts et des idées grecques sur les monumens de l'antique Étrurie.

(7) Uhden, *uber die Todtenkisten der alten Etrusker*, dans le recueil des *Abhandlungen der Historisch Philologischen Klasse der Koenigl. Preuss. Akademie*, ann 1816-1817, p. 41-42

(8) On ne peut méconnaître, dans les rapports intimes du mythe d'Iphigénie avec le culte de Diane Taurique, les traces d'une ancienne influence phénicienne, qui s'était manifestée de la même manière, c'est-à-dire, par l'usage des sacrifices humains, dans presque tous les lieux de l'ancien monde où ce peuple avait formé des établissemens. M. Boettiger a parfaitement indiqué ces rapports, et la conséquence historique qui en résulte, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 404. Mais ce que ce savant a négligé d'observer, et qui vient à l'appui de ces idées,

étrusque, c'est de retrouver une composition analogue du même sujet sur des urnes de Volterra, où Lanzi avait remarqué avec raison qu'il était infiniment rare, tandis qu'il est assez commun sur celles de Perugia[1].

Deux de ces urnes de Volterra, uniques jusqu'à présent, et restées inédites, l'une dans la galerie de Florence, l'autre dans la collection de la famille Cinci, à Volterra même, offrent des particularités neuves et intéressantes. La première[2], exécutée en albâtre du pays et d'un travail assez soigné, est malheureusement fort endommagée dans sa partie supérieure; toutes les têtes y sont mutilées, et les accessoires très-maltraités, mais cependant sans qu'il en résulte la moindre incertitude relativement à l'action des personnages et au motif de la scène où ils figurent. Dans le centre de la composition, sont *deux autels*, l'un plus bas, l'autre plus élevé, ce dernier surmonté de deux colonnes entre lesquelles est placé un corps ovoïde décoré de bandelettes et entouré d'un *serpent*. La présence de ces deux autels, d'inégale hauteur, et qui nous offrent ainsi, pour la première fois, d'une manière sensible et caractéristique, la distinction établie par les grammairiens, mais trop souvent négligée par les poètes, entre les mots *Ara* et *Altare*[3], est une particularité que je crois unique sur les monumens de l'antiquité. Entre ces autels, un personnage qui ne peut être que *Calchas*, vêtu d'une tunique longue et d'un petit vêtement serré autour des hanches, sorte de costume qui paraît avoir été propre aux ministres des sacrifices[4], étend la main droite, qui manque, mais qui tenait certainement une *patère*[5], au-dessus d'une jeune fille que portent et soulèvent

c'est cet usage si fréquent que faisaient les Étrusques des représentations du *sacrifice d'Iphigénie*, pour en décorer leurs monumens funéraires, usage qui constate de plus en plus combien la connaissance de ce mythe était ancienne et populaire dans cette partie de l'Italie, et qui se lie sans doute à l'institution primitive du culte de *Diane-Tauropolis*, dans le Latium, et particulièrement à *Aricia*; voyez encore, à ce sujet, Boettiger, *ouvrage cité*, p. 400-403.

(1) Lanzi, *dissertat. citée*, p. 9 : *È tipo* rarissimo *in Volterra... per contrario, è* ovvio *in Perugia*. Cette assertion aurait cependant besoin d'être modifiée, s'il était vrai, comme le pensait Lanzi, et comme j'inclinerais à le croire, qu'une autre composition, très-fréquemment reproduite sur des urnes étrusques, presque toutes de *Volterra*, ait rapport au *sacrifice d'Iphigénie*. Je connais au moins une vingtaine de répétitions de ce sujet, toutes plus ou moins variées dans le nombre et la disposition des personnages, dont une, encore inédite, appartenant à la collection Cinci, de Volterra, que je publie, planche XXVI A, n. 2, est celle qui offre le sujet en question, de la manière la plus complète, en même temps qu'avec l'exécution la plus soignée. Une urne à-peu-près pareille à celle-ci avait été publiée par Gori, *Mus. Guarnacci*, tab. VI, qui y voyait, sans la moindre vraisemblance, l'*enlèvement d'Hélène*. En l'interprétant, à son tour, par *Iphigénie qu'entraînent au supplice les chefs grecs, tandis qu'Achille empêche Clytemnestre de suivre sa fille*, Lanzi me semble avoir donné l'explication la plus plausible, celle qui rend le mieux raison, en effet, de l'attitude et du mouvement de chaque personnage; voy. sa *dissertation citée* plus haut, p. 8-9. J'avoue, en tout cas, que, n'ayant aucune autre explication à proposer, je crois devoir laisser la question intacte, en même temps que je fournis le monument le plus propre à la décider. D'après le même motif, je me bornerai à faire mention ici du vase grec publié dans le recueil de Dempster, *Etrur. reg.* I, LXIV, et par d'Hancarville, *Antiq. étrusq. grecq. et rom.* III, 41, où l'on a cru reconnaître *Ulysse* et *Agamemnon* s'entretenant au sujet d'*Iphigénie*, qui les écoute debout près de *Clytemnestre* : hypothèse ingénieuse, à laquelle j'ai déjà dit, voy. *Achilléide*, p. 29, note 1, que j'étais disposé à souscrire, moins encore, il est vrai, d'après une conviction pleine et entière, que faute de pouvoir en imaginer une meilleure.

(2) Voyez notre planche XXVI, 2.

(3) Festus, *v. Altaria*; Serv. *ad Eclog.* v, 66; Macrob. *Sat.* III, 2. Sur cette distinction entre *Ara* et *Altare*, et sur l'étymologie du premier de ces mots, voy. Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, XXV, p. 51, not. 6, et les interprètes du *Mus. Chiaramonti*, p. 52, not. 1 et 2.

(4) Je ne puis que renvoyer à ce qui a été observé plus haut, *Achilléide*, p. 5, notes 7 et 8, au sujet de cette pièce d'habillement. Il suffit, du reste, de ce seul trait de costume, pour prouver que le personnage qui le présente, ne saurait être que *Calchas*, et non pas *Agamemnon*, comme le croyait Lanzi. A la vérité, sur le bas-relief expliqué par ce savant, le personnage en question porte la cuirasse par-dessus la tunique; mais *Calchas*, en qualité de *devin de l'armée*, pouvait sans doute se montrer ainsi vêtu, tandis que l'action même donnée à ce personnage exclut le *père*, tout aussi certainement qu'elle indique le *prêtre*. Il est bien vrai encore qu'Agamemnon est qualifié par Æschyle, v. 227 : Θυτὴρ θυγατρός, et qu'Euripide fait dire à Iphigénie elle-même, qu'elle périt de la main de son père, *Iphigen. in Taur.* v. 8 : Ἔσφαξεν πατήρ, et v. 360 : Ἱερεὺς δ᾽ ἦν ὁ γεννήσας πατήρ. Mais il est évident que ces expressions ne doivent pas s'interpréter littéralement, pas plus que celles qu'Euripide met encore dans la bouche d'Iphigénie, en parlant d'Achille, v. 369 : Ἅιδης δ᾽, Ἀχιλλεὺς ἦν ἄρ᾽, οὐχ ὁ Πηλέως. Enfin, sur les deux monumens dont il sera parlé plus bas, la manière tout-à fait distincte dont sont représentés *Calchas* et *Agamemnon*, ne permet pas de méconnaître, sur le bas-relief qui nous occupe, le premier de ces personnages, dans la figure qui fait la libation

(5) On la voit sur le bas-relief publié par Lanzi, et sur les autres répétitions de ce sujet données par Buonarotti, Gori et Micali, qui ont été citées plus haut. Voy. Uhden, p. 41.

entre leurs bras deux personnages vêtus de la tunique courte et de la chlamyde helléniques. La manière dont ces deux ministres portent la victime, est si fidèlement calquée sur la description du *sacrifice d'Iphigénie*, telle qu'Æschyle la place dans la bouche du *chœur* de sa tragédie d'*Agamemnon*[1], qu'il est impossible, à ce seul trait, de méconnaître la source où notre artiste étrusque avait puisé. Un groupe absolument semblable dans son motif principal, se rencontre sur d'autres compositions du même sujet qui décorent pareillement des urnes de Perugia[2]; et ce qui est plus remarquable encore, le même groupe de notre urne étrusque s'est retrouvé sur une peinture de Pompéi; en sorte que l'on peut, d'après ce seul exemple, apprécier avec quelle fidélité se maintenaient, dans des écoles et à des époques sans doute bien différentes, les traditions de l'art, du moment qu'elles avaient été fixées à-la-fois par les oracles de la littérature et par les modèles du goût.

Iphigénie tend les bras, comme pour implorer, à ses derniers momens, la clémence des dieux qui l'ont condamnée; elle est vêtue d'une simple tunique, qui laisse une partie de son sein à découvert, et sans le voile nuptial qui vient de lui être retiré, au moment d'accomplir la *libation*, prémice du fatal sacrifice[3]: ce dernier trait est presque le seul dans lequel l'artiste étrusque se soit éloigné du modèle grec qu'il avait probablement sous les yeux, et que l'on peut croire qui avait été inspiré par la description d'Æschyle, à moins que ce poëte n'eût puisé lui-même dans quelque bel ouvrage de l'art les pathétiques images qu'il nous présente, et que Lucrèce a si éloquemment reproduites dans un passage célèbre[4]. Un troisième personnage, debout et vêtu comme les deux autres, mais dont la figure presque toute entière a disparu, représentait sans doute quelqu'un des chefs grecs témoins de cette scène tragique. Une circonstance curieuse, c'est le *serpent* qui se voit ici au pied de l'autel sur lequel va couler le sang de la victime, et qui, suivant d'anciennes idées grecques, dont on ne saurait douter, d'après cet exemple remarquable, que la connaissance n'ait passé aux Romains par la voie des Étrusques, était réputé, en qualité de symbole de génie funèbre, prendre sa part des libations et des mets funéraires qu'on offrait aux manes[5]. Enfin, à l'autre

(1) Cette description doit être textuellement rapportée ici; ce sera le meilleur commentaire de notre bas-relief antique, de même que celui-ci, à son tour, servira à expliquer et à rendre sensibles tous les détails du récit d'Æschyle, *Agamemn.* v. 236-248, ed. Schütz :

Φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχὰν
Δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ
Πέπλοισι περιπετῆ
Παντὶ σθένει πρηνωπῆ
Λαβεῖν ἀέρδην,
Στόματος δὲ φυλακᾷ τοῦ καλλιπρῴρου
Φθόγγον κατασχεῖν ἀραῖον οἴκοις
Βίᾳ χαλινῶν, ἀναύδῳ τε μένει.
Κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσ',
ἕ-
καστον ἔβαλε θυτήρων
Ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ,
Πρέπουσα δ' ὡς ἐν γραφαῖς,
Προσεννέπειν θέλουσ'· κ. τ. λ.

(2) Voyez Gori, *Mus. etr.* t. II, tab. CLXXII, n. 1; Uhden, à l'endroit cité, p. 41.

(3) Cette libation, nommée proprement χέρνιβες, se versait sur le front de la victime, conf. Homer. *Odyss.* III, 445; Euripid. *Iphig. in Taur.* v. 40. Elle servait de *prélude* à toute espèce de sacrifices, même à ceux de victimes humaines; de là la signification du mot κατάρχεσθαι, Schol. Eurip. *ibid.* et Barnes, *ibid.* Add. Lucian. *in Toxar.* 6. De là aussi l'emploi du verbe χερνίπτειν, synonyme du latin *immolare*, d'après l'usage, comme d'après l'étymologie; conf. Lycophr. 184, et Schol. *ibid.*; Serv. *ad* Virg. *Æn.* x, 541. Cette première opération pouvait être accomplie par le prêtre ou par la prêtresse; mais c'étaient ordinairement des ministres subalternes qui exécutaient le sacrifice proprement dit, ainsi que le déclare Iphigénie en parlant d'elle-même : σφάγια δ' ἄλλοισι μέλει.

(4) Lucret. I, 85-100.

(5) Voy. Virgil. *Æn.* v, 90, dont les expressions ont été reproduites en partie textuellement par Valerius Flaccus, *Argon.* III, 456. Un *serpent*, dévorant une offrande funéraire posée sur un autel, forme le type de plusieurs contorniates à l'effigie de Néron et de Trajan, Eckhel, *Doctr. num.* VIII, 306 307. Cette image symbolique se liait avec l'opinion superstitieuse qui faisait du *serpent* l'*hôte* et le *gardien du tombeau*, d'après la croyance générale où étaient les anciens, que la décomposition des morts donnait naissance aux serpens. Cette idée singulière est rapportée par Ælien, *Hist. anim.* I, 51, sur l'autorité de Pythagore; et on la retrouve à travers toute l'antiquité, Ovid. *Metam.* xv, 389, Plin. *H. N.* x, 66; conf. Licet. *de Lucern.* VI, 716 et 726. De là, sans doute, la présence du *serpent* sur tant de monumens

extrémité de la composition, une femme, vêtue de la tunique retroussée et attachée par une ceinture, avec les brodequins, qui forment, sur tous les monumens de l'art antique, le costume de *Diane* ou de ses nymphes, en action de *chasseresses*[1], semble accourir, portant sur ses deux bras un quadrupède, dans lequel on ne peut méconnaître, non plus que sur l'urne étrusque expliquée par Lanzi, un *faon de biche*[2], et qui achève de caractériser ainsi, par ce trait symbolique, l'intervention de Diane et le sujet de la représentation qui nous occupe.

Il est encore, sur ce bas-relief si curieux à tant d'égards, une particularité qui mérite d'être relevée; c'est celle de l'autel principal avec l'objet que j'ai désigné d'abord, en termes généraux, comme un corps ovoïde orné de *bandelettes de laine*[3] et entouré d'un *serpent*. Cet objet, qu'on appelle vulgairement *cortine*, mais où l'on pourrait bien plutôt reconnaître l'*omphalos* de Delphes[4], doit, de quelque manière qu'on l'envisage, être mis au rang des symboles les plus caractéristiques du culte d'Apollon Pythien. On le trouve sur un grand nombre de monumens de l'art grec le plus pur, notamment sur des médailles et des vases peints[5]; et ce qui est sur-tout remarquable, par rapport à la classe particulière de monumens qui nous occupe, on le voit figuré de la même manière sur d'autres urnes étrusques, dans une composition relative au sujet d'*Oreste en Tauride*, où ce symbole distinctif d'Apollon Pythien se trouve pareillement associé au culte de Diane[6]. C'est donc ici un témoignage décisif à l'appui de l'ancienne tradition italique célébrée par Virgile[7], qui confondait le sacerdoce des deux enfans de Latone; et c'est aussi un élément propre au culte hellénique, qui ne saurait manquer de nous frapper sur un monument de l'art étrusque, tel que celui-ci.

La seconde de nos urnes étrusques[8], d'une matière très-commune et d'une exécution assez

funéraires, notamment sur les bas-reliefs de stèles grecques qui représentent un *repas funèbre*, où le *serpent* est figuré le plus souvent au-dessus du lit, quelquefois goûtant la liqueur versée dans la patère; voyez, entre autres exemples, ceux que fournissent à cet égard les Marbres d'Oxford, part. I, tab. LII, n. CXXXV, et part. II, tab. IX, n. LXVII, mais sur-tout le curieux bas-relief grec de Samos, publié par Tournefort, *Voyage*, II, p. 3 et 137, et qui a heureusement été respecté jusqu'ici dans les nombreuses dévastations dont cette île s'est vue le théâtre, d'après ce que m'assure un des derniers voyageurs qui en arrivent.

(1) C'est ainsi que ce costume est décrit par Callimaque, *Hymn. ad Dian.* 11-12, et qu'il se trouve reproduit sur une foule de monumens, entre lesquels il suffira de citer la belle statue du *Musée Pie-Clementin*, I, XXX.

(2) C'est effectivement cet animal qui fut substitué par Diane à Iphigénie, suivant la tradition la plus commune, *Iphig. in Aul.* 1586, et *in Taur.* 28; Hygin. *Fab.* XCVIII, et qu'on peut reconnaître sur l'urne de Lanzi, comme sur la nôtre, plutôt que d'autres quadrupèdes, qui sont cependant nommés dans des traditions différentes, Schol. Lycophr. 183; Etymol. Magn. *v.* Ταυροπόλος; en sorte que l'incertitude qui régnerait à cet égard dans des sculptures d'une exécution généralement assez négligée et d'une conservation très médiocre, ne donnerait lieu à aucune difficulté sérieuse.

(3) Ces bandelettes, *στέμματα*, *στεφανώματα*, dont on décorait les *autels*, les *trépieds*, les *candélabres*, et les *temples* mêmes, Festus, *v. Lemnisci*, ce qui fut cause plus d'une fois que le feu prit à ces ornemens de laine et consuma des temples entiers, Pausan. II, 17, 3, ne sont nulle part exprimées d'une manière plus sensible que sur une rare statue d'Apollon, de la villa Albani, publiée par Raffei, *Dissertaz.* I, § VI, p. 7, et dont il existe une répétition inédite au Musée royal Bourbon, à Naples. Seulement, on pourrait contester au savant interprète de ce monument, que le dieu ait les pieds appuyés *sur le couvercle du trépied*, comme il l'assure, et comme le pense aussi l'éditeur du *Musée Chiaramonti*, pag. 54, not. 12, ou sur la *cortine*, pour me servir de l'expression vulgaire. Mais il faut sans doute reconnaître ici, comme dans une foule de cas semblables, l'*omphalos*, ou *ombilic sacré*, ainsi que j'aurai lieu de le montrer plus bas, à l'occasion de monumens qui ne sont susceptibles d'aucune incertitude.

(4) Cet *omphalos* était de *marbre blanc*, λίθου πεποιημένον λευκοῦ, Pausan. X, 16, 2, et tout *couvert de bandelettes*, ὀμφαλὸς ταινιωμένος, Strabon. IX, 419. Il est fort douteux que cet *omphalos*, tel qu'il se voit souvent figuré sur les monumens, y soit, comme le *phallus* ou le *lingam*, un symbole de la nature, ainsi que le pense M. Boettiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 406.

(5) M. de Brœndsted a réuni, en dernier lieu, *Voyages et recherches dans la Grèce*, p. 122, la plupart des témoignages qui existent à ce sujet, et il a cité quelques monumens, entre autres les médailles des rois de Syrie, et celles de Naples et de la Campanie, où l'objet en question se trouve figuré de manière à ne pouvoir en effet être méconnu; voyez aussi Siebelis, *ad Hellen.* p. 153 sqq., et *ad* Pausan. X, 16, 2. Mais il reste encore à signaler le même objet sur un assez grand nombre de monumens qui n'ont pas été produits, ou sur lesquels il n'a pas été remarqué. J'aurai plus tard occasion de revenir sur ce point curieux d'antiquité.

(6) Une de ces urnes a été publiée par Gori, *Mus. etr.* II, CLXX, 2, qui n'en a pas reconnu le véritable sujet.

(7) Virgil. *Æn.* VI, 35, et Serv. *ibid.* v. 13. Diane recevait aussi un culte commun avec Apollon, dans plusieurs endroits de la Grèce, notamment à Ægium, en Achaïe, Pausan. VII, 27, 7, et dans un autre lieu, pareillement de l'Achaïe, VIII, 15, 2.

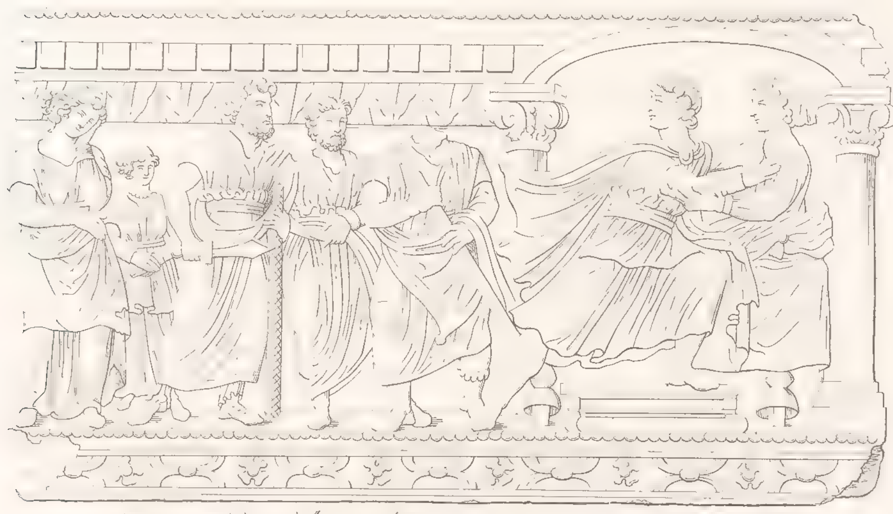
(8) Voyez planche XXVI A, n. 1.

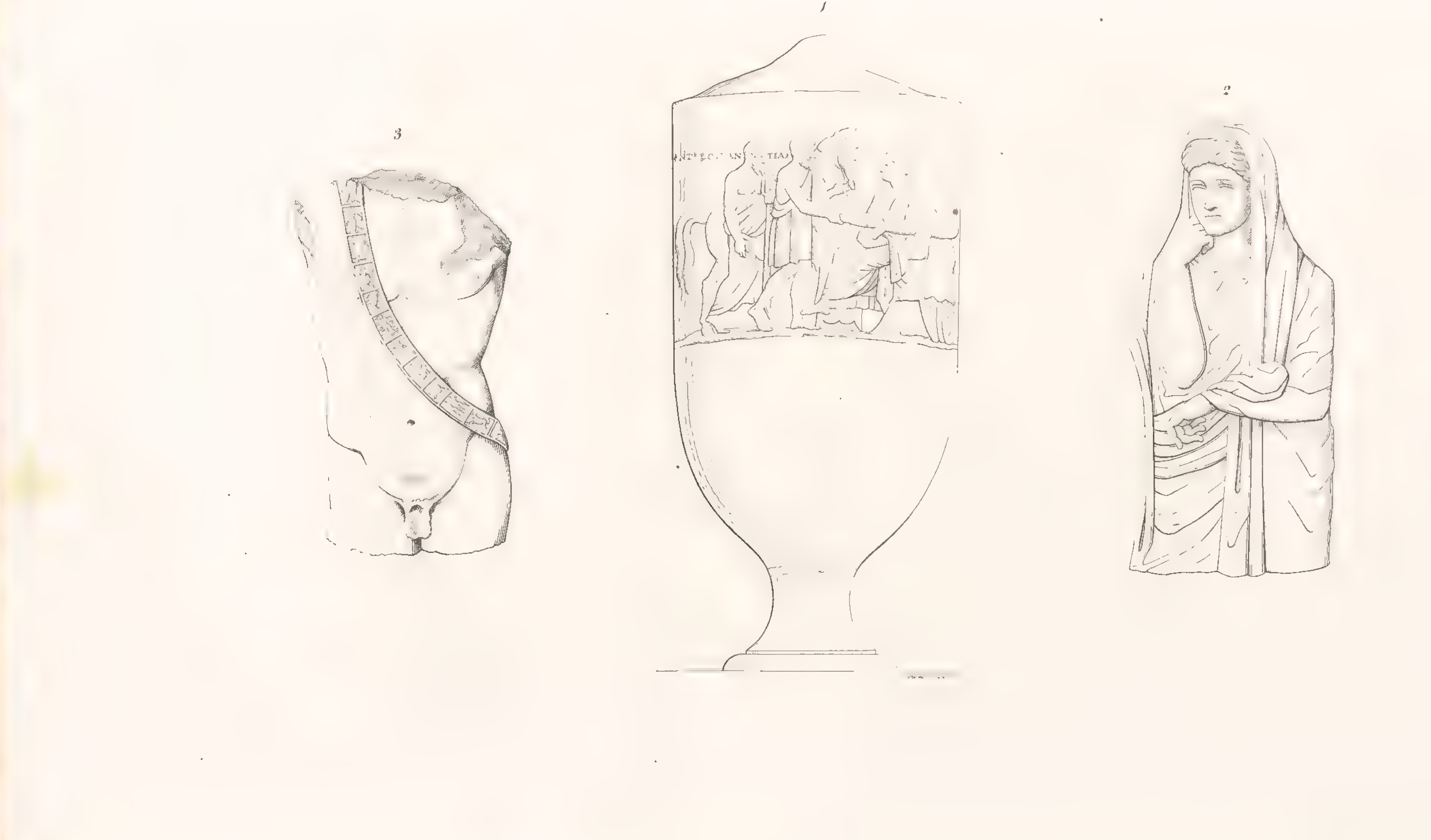


1



2




1
2
3

négligée, n'en offre pas moins une composition très-intéressante, et tout-à-fait neuve dans une circonstance essentielle du sujet. Sept figures, se développant de droite à gauche sur un même plan, forment cette composition. Deux personnages, vêtus du costume grec héroïque, retiennent au milieu d'eux une femme qui semble vouloir leur échapper, et qui, les deux bras tendus en avant comme pour intercéder, indique, dans toute son attitude, le trouble dont elle est saisie et la violence qu'on exerce sur elle; en sorte que ce groupe, dont la présence, si naturelle dans une scène semblable, ne s'y était cependant pas encore produite, ne saurait guère s'expliquer autrement que par l'apparition soudaine de *Clytemnestre* au milieu du fatal sacrifice. Un second groupe, composé également de trois figures, présente *Iphigénie* portée sur les bras de deux autres personnages vêtus aussi du costume hellénique; et ce groupe est à-peu-près conçu de la même manière que sur le bas-relief précédemment décrit, si ce n'est qu'Iphigénie, élevée au-dessus de l'autel, d'une main s'appuie sur cet autel, et de l'autre semble vouloir conjurer le coup mortel qui va la frapper. De l'autre côté de l'autel, un personnage, dans lequel on doit nécessairement reconnaître *Calchas*, vêtu, comme nous avons vu que l'était ce même personnage sur le premier bas-relief, tient de la main droite une espèce de *sceptre*[1], attribut des ministres sacrés, en même temps qu'il étend l'autre main vers la tête de la victime, soit pour couper ses cheveux, soit pour y verser la libation funéraire; car, dans l'état de mutilation où est cette partie de la figure, il est difficile de déterminer avec certitude l'action de cette main qui manque. Enfin, derrière ce personnage, est représenté un *cheval* tourné à droite, et dont on ne voit que la partie antérieure. Cette dernière particularité peut sembler aussi bizarre au premier coup-d'œil, qu'elle est neuve et curieuse. Ce serait peut-être trop hasarder, que de voir dans la présence de ce cheval une allusion au *cheval de bois* qui décida la chute d'Ilion, et qui, rapproché du *sacrifice d'Iphigénie*, prélude de cette grande catastrophe, offrirait ainsi les deux termes extrêmes du drame de l'*Iliade*. Cette manière d'indiquer symboliquement des événemens futurs ou éloignés n'est pas sans exemple sur les monumens antiques[2]; et la fable du *cheval de bois* n'était pas non plus inconnue aux Étrusques, ainsi que le prouve le célèbre miroir mystique, du cabinet du Roi, que j'ai déjà eu occasion de citer[3], et que je publierai de nouveau d'une manière plus exacte qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Mais, quelque plausible que je puisse rendre cette première explication à l'aide de monumens authentiques, il me paraît plus naturel d'interpréter la présence de ce *cheval*, au moyen d'une intention funéraire, dont j'ai déjà produit ailleurs beaucoup de témoignages, empruntés en partie à l'art étrusque[4]. Le *cheval* figure de la même manière, et certainement avec cette intention, sur un si grand nombre de *stèles* grecques funéraires[5], quelques-unes

(1) Le personnage que Lanzi a reconnu pour *Calchas*, d'après le *glaive* et le *sceptre* qu'il porte de l'une et de l'autre main, voyez planche XXVI A, n. 2, tient ici un objet qui ne peut être pareillement qu'un *sceptre*, attendu que c'était, comme on sait, l'attribut caractéristique des prêtres grecs, Homer. *Odyss.* XI, 91; Æschyl. *Agam.* 1267; Euripid. *Troad* 150.

(2) C'est ainsi que, dans les peintures dont Polygnote avait orné le Lesché de Delphes, Autonoé, mère d'Actéon, avait été représentée avec un faon de biche à la main, par allusion au genre de mort de son fils, Pausan. X, 30, 3.

(3) Voyez plus haut, *Achilléide*, p. 82, note 3.

(4) *Achilléide*, p. 96, note 1.

(5) Si l'accord des monumens que j'ai déjà produits à l'appui de cette signification symbolique du *cheval*, n'a pas encore paru suffisant pour établir cette opinion, ainsi que semblent l'indiquer les doutes d'un critique, qui a peut être montré ici une exigence excessive, M. Letronne, *Journal des savans*, 1829, septembre, p. 536; il faut croire que l'hésitation cessera, d'après les nouveaux témoignages que je puis alléguer encore. Un des trois célèbres vases de Marathon, vases funéraires s'il en fut jamais, et qui offrent une scène *d'adieu funèbre*, sujet d'un nombre presque infini de stèles grecques, présente, de plus que les deux autres, un *cheval* placé derrière le personnage debout qui prend congé d'une femme assise. J'ai fait dessiner, pl. XLVI, n. 1, ce vase, qui avait été déjà publié par Bouillon, *Mus. des antiq.* t. III, pl. 8 des vases et urnes. L'interprète de ces monumens a vu une

desquelles appartiennent aux plus beaux temps de l'art grec, qu'il n'y a réellement pas moyen de douter que ce point de doctrine religieuse n'ait été commun aux Grecs et aux Étrusques.

Une observation générale, à laquelle donnent lieu les deux bas-reliefs que je viens d'examiner, et qui n'est pas sans quelque importance pour l'histoire de l'art étrusque, c'est que les deux compositions qu'ils nous présentent, ont été, suivant toute apparence, exécutées sous l'influence des idées accréditées par les Tragiques, et en particulier par Æschyle. On ne peut, en effet, s'empêcher de reconnaître l'identité du groupe principal, tel qu'il est décrit par le poète grec, et conçu par l'artiste étrusque[1]; et si la présence de Diane avec la biche s'éloigne de la tradition qu'il a suivie dans celui de ses poèmes que nous possédons, elle rentre dans l'autre tradition consacrée par Euripide[2]; de manière que, dans l'un ou dans l'autre cas, c'est toujours sous l'inspiration des Tragiques grecs que semblent avoir été produits ces monumens étrusques. La même induction résultera plus positivement encore de l'examen des autres monumens du même genre et du même peuple, que je ferai successivement connaître, et qui tous présentent des mythes helléniques, sous la forme particulière qu'ils avaient reçue de la main des poètes tragiques, et avec le costume propre du théâtre grec[3]. On pourra tirer de ce fait capital la conséquence non moins certaine, que tous ces bas-reliefs étrusques, dont la haute antiquité s'est vue jusqu'ici l'objet de tant de suppositions

scène de mariage dans toutes ces compositions, et M. de Clarac n'a fait que répéter cette opinion dans les mêmes termes, *Description des antiques*, n[os] 705, 706, p. 264. Il suffisait cependant de jeter un coup-d'œil sur les deux autres vases, où la même femme, *Kallynoïs*, reçoit successivement l'adieu de *Sostratidès* et de *Sostratos*, pour voir qu'il ne pouvait être question du *mariage* de cette femme avec l'un et l'autre personnage. Ces deux vases, dont le premier, vu jadis et dessiné par Fourmont, d'après les manuscrits duquel il fut publié par Caylus, *Recueil* VI, L, 1, 170, a été depuis découvert pour la seconde fois par M. Fauvel, font maintenant partie du musée du Louvre, Bouillon, *Mus. des antiques*, t. III, planche déjà citée. M. Boeckh a publié de nouveau, *Corp. inscript. græc.* n. 1009 et 1010, p. 546, les inscriptions de ces deux vases, sans faire mention du troisième, qu'il n'a probablement pas connu; ce qui suffirait, au besoin, pour m'excuser de l'avoir reproduit. Le sujet du bas-relief qu'on y voit représenté, est une femme assise, avec une autre femme debout derrière son siége, et deux hommes, aussi debout devant elle, dont le premier, la main jointe dans la sienne, reçoit son dernier adieu. Les noms de ces deux hommes, ΑΝΤΙΦΟΝ (sic), ΑΝΤΙΑΣ, écrits près de leur tête, désignent sans doute deux amis de cette femme, qui lui avaient fait rendre les devoirs funèbres; mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est de voir, dans un sujet absolument semblable au précédent, le *cheval*, sculpté sur le second plan, et dont la présence symbolique s'explique aussi bien au moyen de l'intention funéraire que j'ai signalée, qu'elle serait difficile à justifier ou à comprendre dans une *scène de mariage*. La même intention se retrouve sur une stèle sépulcrale, provenant pareillement de l'Attique, *Marm. Oxon.* part. II, tab. IX, n. LXIII, Boeckh, *Corp. inscript. græc.* n. 800, où *Philodémos*, avec un *cheval* derrière lui, prend congé de *Lysimachê*. Sur une autre stèle sépulcrale, qui fait aussi partie des *Marbres d'Oxford*, *ibid.* n. LXVII, se voit un homme assis sur un lit funèbre; et dans la partie supérieure du bas-relief, sont sculptés une *tête de cheval*, et un *serpent* buvant dans une *patère* : toutes images et symboles funéraires, dont il est impossible de méconnaître le rapport et la signification. Je ne puis m'empêcher d'indiquer encore deux stèles funèbres, d'origine attique, dans cette même collection d'Oxford, part. I, tab. LII, n. CXXXV, et CXXXVIII, représentant un *repas funèbre*, avec un *buste de cheval* sculpté au-dessus du personnage défunt, et je citerai enfin le curieux bas-relief de Samos, dessiné et publié par Tournefort, *Voyage*, t. II, p. 3 et 137, qui offre pareillement un *repas funèbre*, avec un *buste de cheval* et un *serpent*; preuve surabondante d'une intention puisée aux plus pures sources de l'antiquité grecque, et qui n'a pu se produire, sur des monumens funéraires de l'Étrurie, que d'après un motif tout semblable. Mais le témoignage le plus décisif, à cet égard, et qui se rapporte sans doute à l'époque la plus ancienne, est celui d'une peinture qui ornait l'intérieur d'un *tombeau*, en Achaïe, peinture déjà presque effacée par le temps, à l'époque où elle fut vue par Pausanias, qui la décrit en ces termes, VII, 25, 7 : *Σῆμά τε ἐν δεξιᾷ τῆς ὁδοῦ, ϗ ἄνδρα εὑρήσεις ἐπὶ* (pour ἐν) *τῷ μνήματι*, ἽΠΠΩΙ *παρεστῶτα, ἀμυδρὰν γραφήν*. Il n'est pas inutile de relever à cette occasion la méprise de M. Dodwell, qui a vu ici une *statue équestre enduite de couleurs*, si je dois m'en rapporter à la citation de Siebelis, *ad* Pausan. III, 191, que je n'ai pu vérifier.

(1) Je remarque avec plaisir que M. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 4, 1, 3), a été frappé de cette ressemblance, comme l'avaient été M. Uhden et les derniers éditeurs allemands de Winckelmann, *Werke*, III, 425.

(2) Euripid. *Iphig. in Aul.* v. 1586-87.

(3) Un savant allemand très-distingué, M. Lange, a reconnu de même, en suivant les idées de M. Uhden, que la plupart des urnes étrusques représentent des sujets tragiques : mais il a tiré de ce fait vrai une conséquence qui doit paraître au moins très-hasardée; c'est que ces représentations de l'art étrusque étaient fournies par des tragédies nationales, dont il n'existe pas le moindre vestige; voyez ses *Vindiciæ tragœd. roman.* p. 13 sqq. M. Ott. Müller a exprimé avec raison des doutes sur cette manière d'envisager nos monumens étrusques, *die Etrusker*, IV, 5, 1, 1); et, du reste, l'idée qu'il s'en est formée lui-même, par rapport à l'époque et au goût de leur exécution, IV, 3, 5, 256-7, s'accorde trop avec la mienne, pour qu'il ne me soit pas permis de trouver, dans cet accord, un nouveau motif de confiance.



gratuites et d'assertions exagérées[1], ont été produits dans la dernière période de l'art étrusque, celle où s'exerça principalement l'influence des idées tragiques et des modèles grecs, c'est-à-dire, dans l'intervalle qui s'étend du siècle d'Alexandre à la fin de la république ou au commencement de l'empire. Ainsi se dissiperont les prestiges d'une antiquité homérique et d'un art national, à travers lesquels on a trop souvent envisagé les monumens dont il s'agit, sans que, du reste, ces monumens, ainsi ramenés à leur juste expression, aussi bien qu'à leur véritable époque, perdent rien du mérite qu'ils ont réellement, sous ce double rapport, comme des émanations indirectes du goût et du génie des Grecs.

§ III.

Nous passons maintenant à une représentation purement grecque du *sacrifice d'Iphigénie*, que nous offre un vase peint, inédit, de la collection de M. Durand[2]. C'est la première fois qu'un pareil sujet se montre sur un monument de ce genre, et ce monument est encore unique jusqu'à présent; double mérite, qui rend infiniment recommandable un vase dont le prix s'augmente encore de celui de sa forme et de sa dimension, aussi bien que du style du dessin et des ornemens qui le décorent.

La composition consiste en six figures, dont quatre seulement, placées sur le plan inférieur, prennent part à l'action représentée. Le centre est occupé par un autel carré, élevé sur une base; derrière cet autel, un personnage, vêtu d'un ample pallium qui laisse sa poitrine à découvert, et tenant de la main gauche le *sceptre hiératique*, porte un glaive dans sa main droite dirigée vers *Iphigénie*, debout près de l'autel. Ce personnage est évidemment celui qui

(1) Il est sans doute bien inutile de réfuter ici les opinions tout-à-fait arbitraires avancées par Gori, *Mus. etr.* II, 338, sur l'âge de ces monumens, qu'il croyait *antérieurs de plusieurs siècles à Numa*, et dans lesquels il présumait encore qu'*Homère avait puisé directement la connaissance des choses étrusques*, *ibid.* p. 236. Une autre manière d'envisager ces monumens, comme produits uniquement sous l'influence des idées et des traditions étrusques, sans aucun rapport avec les croyances et les arts de la Grèce, cette autre manière, dis-je, qui est celle de M. Micali, n'est ni moins fausse, ni moins arbitraire, et ne compte pas plus de partisans, parmi les modernes *Étruscistes*, que les systèmes surannés de Gori. On en doit dire autant des prétendues influences orientales, des doctrines mithriaques ou même cabiriques, que des antiquaires, très-supérieurs, du reste, à Gori, tels, par exemple, que Buonarotti, crurent d'abord trouver sur ces monumens, et qu'on ne serait peut-être pas éloigné d'y chercher de nouveau aujourd'hui. Il est fâcheux que des hommes tels que Winckelmann, Visconti et Zoëga, qui ont contribué le plus efficacement à replacer sur ses véritables bases l'étude de l'antiquité figurée, n'aient pas donné plus d'attention à l'examen des urnes étrusques. L'archéologie eût reçu bien plutôt et avec bien plus d'autorité, de la main de ces illustres antiquaires, un de ses principaux élémens. Mais Winckelmann, qui chercha trop souvent l'art des Étrusques où il n'était pas, manquait des moyens de l'examiner là où il était véritablement, c'est-à-dire, dans les collections mêmes du pays, telles qu'elles existent à *Cortone*, à *Chiusi*, à *Florence*, à *Perugia*, et sur-tout à *Volterra*. Il ne paraît pas que Visconti ait connu non plus les collections de l'antique Étrurie; et ses vues, un peu trop circonscrites dans le domaine du musée du Vatican, où il n'existe qu'un très-petit nombre d'urnes étrusques, n'avaient pu se porter qu'accidentellement sur cette dernière sorte de monumens. Zoëga, qui, de son propre aveu, n'était guère plus familiarisé avec la connaissance des urnes étrusques, eut le tort de prononcer, uniquement d'après celles du musée du Vatican et de la villa Albani, un jugement très-superficiel et très-sévère, en déclarant, d'une manière générale, *Bassirilievi*, t. I, p. 172, que *leur mérite est peu de chose, sous le rapport de l'érudition, et nul, sous celui de l'art*; assertion d'autant plus fâcheuse, que, sur les trois urnes de la villa Albani que ce savant a publiées, *ibid.* tav. XXXVIII, XXXIX, et XL, il s'est trompé dans l'explication de deux au moins, et n'a véritablement apprécié le goût et l'importance d'aucune. Il suffit de jeter les yeux sur le choix d'urnes étrusques, relatives aux fables thébaines, qu'a publiées récemment M. Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. II, tav. LXII à XCVI, pour juger combien les dédains de Zoëga, à l'égard d'une classe si intéressante de monumens si indubitablement étrusques, étaient injustes en eux-mêmes et peu dignes de cet habile antiquaire. Ceux que je publierai à mon tour, montreront, je l'espère, quelle foule d'éclaircissemens neufs et utiles on peut tirer de l'étude des urnes étrusques, pour la connaissance de l'histoire héroïque, en général, et de l'art étrusque, en particulier; mais ce n'est qu'après avoir publié les monumens mêmes, et les avoir soumis à cette double épreuve, que je pourrai présenter, avec quelque apparence de raison, la manière dont je les envisage, à mon tour, sous les deux rapports que je viens d'indiquer, et qui me fait regretter que M. Ott. Müller n'en ait pas fait plus d'usage.

(2) Voy. planche XXVI B.

figure, à-peu-près dans la même attitude et à la même place, sur nos urnes étrusques, et dans lequel je ne crois pas qu'on puisse hésiter à reconnaître *Calchas*, plutôt qu'*Agamemnon*[1]. Iphigénie, vêtue de la tunique longue sans manches et d'un demi-péplus, semble attendre, la tête modestement baissée, et les deux bras pendans le long du corps, le coup mortel qui va la frapper, mais au-devant duquel s'élance une *biche*, qui se dresse sur ses jambes de derrière, et dont on ne voit, de chaque côté de la figure d'Iphigénie, que les parties qui excèdent cette figure même, par un procédé dont on n'avait encore aucun exemple sur les monumens antiques. La substitution d'une biche à Iphigénie, qui n'était qu'indiquée d'une manière symbolique sur toutes les représentations connues du même sujet, est donc figurée ici d'une manière réelle et positive, en sorte que le glaive sacré dirigé sur Iphigénie doive frapper effectivement la biche. C'est la première fois sans doute qu'on trouve ce sujet traité avec un élément si caractéristique mis ainsi en action[2] : un tel procédé n'avait pu être employé que dans une composition exécutée avec toutes les ressources de l'art de peindre ; et sous ce rapport encore, il n'est peut-être pas de vases plus remarquables que celui-ci, en ce que le *trait* qu'il nous présente doit être directement dérivé de quelque *peinture* célèbre, et que le vase même doit être regardé, à ce titre, comme un monument graphique tout-à-fait original dans son espèce.

De l'autre côté de l'autel, deux personnages, dont un jeune ministre sacré[3] portant un de ces *paniers*, ou *corbeilles*[4], sur lesquels on plaçait les prémices ou offrandes sacrées, et qui figurent à ce titre sur tant de vases peints[5], et une femme, tenant une *couronne* destinée sans doute à être placée sur la tête ou dans le tombeau d'Iphigénie immolée[6], complètent la représentation dans ce qu'elle a d'essentiel et de positif; tandis que, sur un plan plus élevé, *Diane*, en habit de chasseresse, tenant une double lance et un carquois, debout derrière Iphigénie, qu'elle prend si manifestement sous son appui, et, vis-à-vis de la déesse, *Apollon* assis, avec une branche de *laurier* en main, ajoutent à cette scène un caractère idéal, en

(1) Voyez ce qui a déjà été observé à ce sujet, p. 122, note 4. Ce même costume est donné à un personnage qui accomplit un *sacrifice*, sur un vase grec publié par Millin, *Vases peints*, I, VIII.

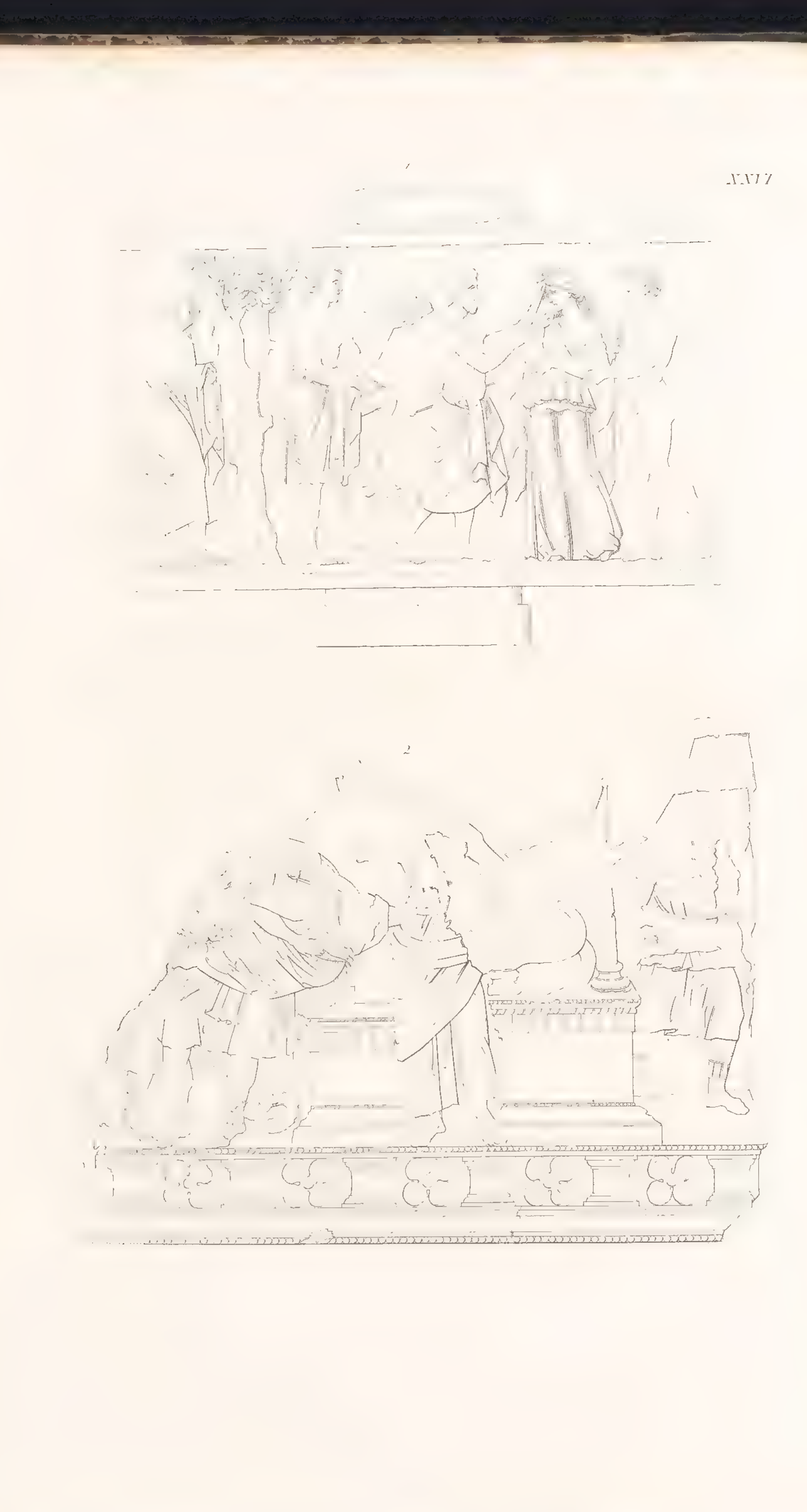
(2) Il est évident que la *biche* ne pouvait être représentée de cette manière que sur une peinture, tandis que, pour offrir une image équivalente, la sculpture n'avait à sa disposition que le procédé symbolique que nous trouvons employé sur nos urnes étrusques. On peut juger, d'après ce seul exemple, avec combien de goût et de discernement les Grecs avaient su fixer les combinaisons des arts d'imitation, en traitant chacun suivant ses ressources propres, et en le maintenant dans ses limites naturelles. Il y aurait un traité à faire *sur les limites de la peinture et de la sculpture*, telles que les Grecs les avaient conçues l'une et l'autre ; et l'on aurait un excellent modèle dans celui de Lessing, *sur les limites de l'art et de la poésie*.

(3) Ce sont ceux qui sont désignés par le mot Θυλήχοι, par Æschyle, *Agamemn.* 240, et qui s'appelaient communément Ὑπηρέται, Sophocl. *Œdip. Tyr.* 732, ou Νέοι, à cause de leur *âge*, Homer. *Iliad.* I, 462 et passim. De là l'infériorité de taille donnée à ces *jeunes ministres*, sur la plupart des monumens; voyez à ce sujet Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXVI. Nous en avons un exemple sensible dans le groupe du *Laocoon*, Heyne, *Ant. Aufsaetze*, II, 28; conf. Polluc. *Onom.* I, I, § 14.

(4) Ces sortes de paniers s'appelaient κάνης, ou κάνεον, κανοῦν, Homer. *Odyss.* III, 441 2 et alibi. Ils étaient généralement de *jonc* ou d'*osier tressé*, quelquefois même de *bois*, ξύλινα καὶ πλεκτὰ κάνεα, Athen. *Deipnosoph.* IV, 36, ed. Schweigh. C'est ainsi qu'ils figurent le plus souvent sur les monumens. Presque toujours aussi ils sont tenus *élevés* au moment où le sacrifice s'accomplit; voy. planche XXVI, 1 ; ce qui viendrait à l'appui de la leçon proposée par Valois, dans ce passage de la *harangue* d'Æschine *contre Ctésiphon*, 70, 31 : Ἐνῆρται μὲν τὰ κανᾶ, au lieu de ἐνῆρκται, si cette dernière expression ne se retrouvait dans deux vers d'Euripide, *El.* 1142, et *Iphig. in Aulid.* 1471. D'un autre côté, on lit dans ce même Euripide, *El.* 800 : Οἱ δ' ἦρον κανᾶ, et dans Aristophane, *Av.* 850 : Τὸ κανοῦν αἴρεσθε; et j'avoue que dans le choix des deux leçons, je pencherais pour celle qui semble d'accord avec des monumens figurés.

(5) L'exemple le plus remarquable que je puisse citer à cet égard, est celui du beau vase du musée de Naples, représentant la *fable de Pélops et d'Œnomaüs*, Maisonneuve, *Introd. à l'ét. des vases*, pl. XXX; Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 342-44, où les deux *jeunes ministres* du sacrifice, dont l'un, portant la *corbeille sacrée*, et l'autre, conduisant le *bélier* à l'autel, sont vêtus de cette espèce de *tablier* que j'ai déjà plusieurs fois signalé comme un trait de costume tout-à-fait caractéristique dans un pareil sujet.

(6) Sur l'usage funéraire de ces sortes de *couronnes*, et sur les nombreux monumens qui s'y rapportent, je ne puis mieux faire que de renvoyer à l'intéressante dissertation de M. Avellino, sur la célèbre *couronne d'or* trouvée dans un tombeau grec, à Armento, *Memorie della regale Accademia Ercolanese di Archeologia*, t. I, p. 217 277


XXVI
1
2

témoignant par leur présence même que le fatal sacrifice ne peut recevoir qu'une exécution apparente[1]. Ainsi tout s'explique, s'accorde, se confirme, dans cette rare et curieuse composition. L'intervention de Diane et d'Apollon devient ici une preuve nouvelle à l'appui de l'observation qui a été faite plus haut[2]; et les deux *griffons* placés sur le col de notre vase, de chaque côté d'une *palmette*, symbole funéraire très-significatif[3], n'offrent pas une image moins caractéristique, ni une allusion moins sensible et moins propre au sujet, d'après le rapport connu de ces animaux symboliques avec le culte d'Apollon, rapport qui leur fit assigner une place analogue sur tant de monumens funéraires d'époque romaine.

C'est encore une représentation purement grecque du *sacrifice d'Iphigénie*, que nous offre un monument déjà connu, mais que j'ai cru qu'il ne serait pas inutile de reproduire dans un dessin fidèle, pour en faire l'objet d'un nouvel examen[4]. C'est un bas-relief, d'excellent travail grec, qui décore un autel en marbre, de forme ronde, et creusé à sa partie supérieure, de manière à indiquer que cet autel a servi ou qu'il a été destiné à servir pour les sacrifices[5]. Ce n'est que depuis peu d'années que ce monument a été transporté d'une villa des Grands-Ducs dans la galerie de Florence, où il porte encore le titre de *Ara Alcesti*, conformément à une explication de Lanzi, qui crut y voir la fable d'*Alceste et Admète*[6]. J'avoue que cette explication du docte interprète des monumens étrusques ne m'avait point satisfait, bien qu'elle eût obtenu l'assentiment de tous les antiquaires ultramontains[7]; et je puis me permettre d'ajouter qu'au premier aperçu, et sur-tout après un examen approfondi du monument original, j'y reconnus sans difficulté le *sacrifice d'Iphigénie*, au lieu du *dévouement d'Alceste*, ainsi que l'avait fait un savant allemand, M. Uhden, qui a publié cet intéressant bas-relief, en l'accompagnant d'une explication succincte[8]. Mais alors je n'avais encore aucune connaissance, ni de cette publication, ni du travail auquel elle avait donné lieu. J'ignorais également qu'un autre antiquaire du premier ordre, M. Welcker, avait, antérieurement à l'explication donnée par M. Uhden, conçu la même idée au sujet du monument en question, et qu'il l'avait communiquée à Zoëga, qui l'approuvait[9]. Tant

(1) Voy. les observations faites, *Achilléide*, p. 93, n. 5, au sujet de la présence des dieux dans une scène de sacrifice humain.

(2) Voyez plus haut, pag. 124, not. 7.

(3) Cette intention a été établie d'une manière très-probable, et fondée sur le rapprochement d'un assez grand nombre de monumens, par M. Petit-Radel, dans un mémoire encore inédit et communiqué à l'Académie des belles-lettres; il en a déjà été fait mention dans la description des *Vases de Lamberg*, II, 40. Le monument le plus décisif à cet égard est une urne cinéraire, de travail grec, ornée de semblables *palmettes*, dans le cabinet de M. le duc de Blacas.

(4) Voyez planche XXVI, n. 1.

(5) Cette cavité circulaire, dans la partie supérieure de l'autel, est ce qui s'appelait proprement ἴσχαρα, *foyer*, parce qu'on y allumait le *feu* qui servait à consumer les victimes. C'est ce qu'Euripide exprime très-bien dans ce vers, *Andromach.* 1139 :

Βωμοῦ κενώσας δεξίμηλον ἐσχάραν.

Le cabinet du Roi possède un autel égyptien, en basalte, qui offre cette même cavité circulaire, et qui est percé verticalement dans toute sa hauteur, de manière à indiquer que cet autel a dû servir dans un de ces *Pyrées*, si répandus par tout l'Orient, où des feux naturels, cachés à la surface de la terre, communiquaient par cette voie aux matières combustibles déposées sur l'autel. Ce rare monument d'une des superstitions les plus célèbres de l'antiquité, a été publié par Caylus, *Recueil* I, pl. xx, et le témoignage le plus positif qui nous soit resté sur cette pratique elle-même, est celui de Pausanias, qui avait vu, sur un autel semblable, *le bois brûler de lui-même*, ἄνευ δὲ πυρός, et qui cite, entre autres endroits de l'Asie où ce culte persan avait lieu, *Hiérocœsarée* et *Hypœpes*, v, 27, 3.

(6) Lanzi indiqua d'abord cette opinion dans sa *Description de la galerie de Florence*, p. 166 169, et la développa dans une dissertation qui n'a été publiée qu'après sa mort, en 1817, dans le recueil de ses *Opere postume*, I, 333 sgg.

(7) Voy. Carli, *Dissertaz. due*, etc., Mantova, 1785, p. 254-255. M. Inghirami a pareillement adopté cette opinion, *Monum. etr.* ser. I, p. 197; et Visconti lui-même, qui, à la vérité, ne connaissait le monument en question que par la description de Lanzi, et qui, de son propre aveu, n'en avait jamais vu de dessin ni d'estampe, avait suivi l'idée de l'antiquaire florentin; voy. sa *Note critique sur les sculpteurs grecs qui ont porté le nom de Cléomène*, dans la nouvelle édition, qui vient d'en être donnée à Milan, t. III, p. 14 et 22, de ses *Œuvres diverses*, où je remarque que le nouvel éditeur n'a fait aucune mention, ni de l'explication différente, ni de la publication antérieure, dont ce monument a été l'objet en Allemagne.

(8) Dans les *Abhandlungen der Koenigl. Akadem. der Wissenschaft. in Berlin*, 1812, p. 74, suiv.

(9) Welcker, *die Æschyl. Trilogie*, p. 412-413.

d'illustres autorités, avec lesquelles je dois être trop flatté que mon opinion se soit trouvée d'accord, à mon insu, pour qu'il ne me soit pas permis d'en faire ici l'aveu public, forment désormais en faveur de cette opinion une présomption tellement grave, qu'elle équivaut presque, selon moi, à une démonstration complète; et en admettant, comme je crois pouvoir le faire en toute assurance, que le bas-relief dont il s'agit représente le *sacrifice d'Iphigénie*, je me contenterai de faire, sur quelques détails de ce monument qui sont restés indécis ou négligés, les observations qu'ils comportent encore.

Je remarquerai d'abord que l'erreur de Lanzi avait pu être occasionnée par des lettres grecques gravées auprès de quelques-uns des personnages, et qu'il lisait de cette manière: ΑΔΜΗΤΟΣ ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΘΑΝΑΤΟΣ[1]. Mais je me suis convaincu, par un examen répété à plusieurs reprises des lettres dont il s'agit[2], que, dans l'état actuel du monument, elles ne forment réellement aucun nom, si ce n'est le mot ΛΑΟΣ, que je suis sûr d'avoir lu bien distinctement, divisé en deux syllabes, de chaque côté du personnage, entièrement nu et couronné de laurier, qui présente la victime au sacrificateur. D'après cette inscription, en rapport avec la *nudité* du personnage qu'elle accompagne, j'avais cru pouvoir considérer cette figure comme celle du *Peuple*, ou du *Camp* personnifié, et j'ai reconnu depuis que M. Welcker avait eu la même idée[3]. Mais en même temps, j'avais pensé et je suis encore d'avis que ce mot et les autres noms, aujourd'hui illisibles, qui paraissent avoir été tracés sur ce marbre, proviennent d'une autre main et d'une autre époque que celles auxquelles appartiennent, non-seulement la sculpture de notre bas-relief, mais l'inscription même gravée sur la plinthe, qui atteste qu'elle est l'*œuvre de Cléoménès*[4], sans doute un de ces statuaires athéniens dont nous connaissions déjà la famille et dont nous possédons plusieurs beaux ouvrages[5].

Chacun des personnages qui figurent dans cette composition, mérite une attention particulière. Celui qu'on voit debout près d'un *platane*[6], se voilant la tête, à laquelle il porte sa

(1) Voyez Lanzi, aux endroits cités plus haut.

(2) M. Welcker a rendu compte des efforts qu'il fit personnellement, et avec feu Akerblad, pour découvrir les caractères gravés sur ce marbre, et dont le résultat n'aboutit qu'à retrouver les lettres ΜΛ ΘΙ C Π...ΘΑ. Lanzi avait cru lire d'abord ΘΑΝΑΤΟΣ, et les lettres Μ ΘΚ ΠΘΛΞ, dont il eût eu sans doute bien de la peine à former les noms ΑΔΜΗΤΟΣ et ΑΛΚΗΣΤΙΣ, conformément au sujet qu'il voulait voir sur ce monument. Moi-même, qui ai soigneusement étudié le marbre original, j'ai cru distinguer, au-dessus de la corbeille que tient le jeune ministre, la lettre Σ, et, entre les branches de l'arbre, les lettres ΜΙ ΘΙΣ ΠΕΘΛΕ, lecture presque en tout conforme à celle de M. Welcker, mais de laquelle il ne résulte pas davantage de sens clair ou satisfaisant, à moins qu'on ne voulût lire absolument : κλεομενηΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΩΕΣΕΝ, ce qui serait, j'en conviens, une pure divination. Je ne pense pas, du reste, avec Zoëga, que ces caractères aient pu provenir de la main de quelque personne qui, dans des temps très-postérieurs, se sera amusée à laisser un souvenir sur ce marbre, bien que le fait ne soit pas dépourvu de vraisemblance, et que l'on en ait quelques exemples; un des plus notables desquels, par la méprise dont il a été l'objet, est celui du célèbre bas-relief mithriaque expliqué en dernier lieu par M. Lajard, p. 33-35. L'inscription ΛΑ OC, tracée, en deux syllabes séparées, de chaque côté du personnage nu, et qui n'est pas répétée, près du platane, comme on le voit sur la planche de M. Uhden; cette inscription, dont la lecture est indubitable, et dont la signification s'accorde si bien avec le personnage qu'elle accompagne, s'oppose, suivant moi, à cette supposition.

(3) Welcker, à l'endroit cité : « Neben der nackten Figur,... « ist deutlich geschrieben ΛΑΟC, so dass ich gewiss bin, sie « stelle eine Personification des Heers, des Volks der Achäer « vor. »

(4) Cette inscription, qui porte ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ, est remarquable, en ce qu'elle ne contient aucune désignation ni du *père* ni de la *patrie* de l'artiste, auteur de ce monument, bien que, dans les inscriptions de la *Vénus de Médicis* et du prétendu *Germanicus*, cette double désignation se trouve jointe au nom des deux artistes de même nom qui appartenaient probablement à la même famille. La forme ΕΠΟΙΕΙ, au lieu de ΕΠΩΕΣΕΝ et ΕΠΟΙΗΣΕΝ, n'offre pas une particularité moins digne de remarque, en ce qu'elle déroge pareillement à l'usage qui paraît avoir été suivi par les artistes de cette école. J'observe encore que M. Thiersch, qui a établi de nouveau les titres des deux *Cléoménès* et l'authenticité des inscriptions qui les concernent, *IIIe Abhandlung über die Epochen der bildenden Kunst*, p. 88-92 (p. 288-294, de la 2e édit.), ni M. Sillig, dans son *Catalog. veter. Artif. v. Cleomenes*, n'ont fait aucune mention de l'autel de Florence, non plus que de l'inscription qui s'y lit, et qui en attribue la sculpture à un *Cléoménès*, le *troisième* artiste de ce nom et de cette famille.

(5) Voy. la dissertation déjà citée de Visconti, *Œuvres diverses*, t. III, p. 9 32.

(6) Ce *Platane*, déjà connu d'Homère, *Iliad.* II, 305-307,

main droite en signe d'affliction, d'un long manteau qui l'enveloppe tout entier, nous offre sans doute une réminiscence de la belle figure d'*Agamemnon,* telle qu'elle avait été conçue par Timanthe[1]. Le jeune homme, couronné de laurier, les hanches ceintes du vêtement noué à la manière que j'ai déjà plusieurs fois remarquée, et portant d'une main une corbeille chargée de fruits et d'offrandes, est un des jeunes ministres du sacrifice. *Calchas* ne se reconnaît pas moins sûrement, à ce même vêtement propre aux sacrificateurs, qui lui couvre une partie du corps, et à l'action, neuve sur les monumens, d'écarter le voile de dessus la tête de la victime, afin de couper ses cheveux avec le fer nu qu'il tient de la main droite[2]. L'autre jeune homme *entièrement nu,* et que cette particularité empêche absolument de reconnaître pour un des ministres sacrés, devrait, indépendamment de l'inscription, plus ou moins authentique, plus ou moins ancienne, qui le qualifie, être regardé comme une personnification de *Stratos,* l'*Armée,* qui assiste à cet acte sanguinaire, après l'avoir provoqué; personnification conforme d'ailleurs aux usages de l'art grec, et justifiée par de nombreux exemples[3]. Mais c'est sur-tout la figure d'*Iphigénie* qui mérite ici d'être remarquée, comme offrant tout-à-la-fois une image neuve et un type caractéristique.

Ce n'est plus cette jeune fille, *muette d'effroi, tremblante et renversée à terre,* telle que nous la dépeint Lucrèce[4], et que nous la voyons figurée sur le vase de Médicis[5]; ce n'est pas non plus la victime timide soulevée au-dessus de l'autel, pour y recevoir la libation funéraire, comme nous l'avons vue représentée sur nos urnes étrusques, conformément au récit d'Æschyle. Dans la composition que nous avons sous les yeux, *Iphigénie,* debout, dans une attitude calme et résignée, semble s'offrir volontairement à la mort, non pas avec cet air d'abandon, mêlé de crainte et de modestie, que nous lui avons vu sur notre vase grec, mais avec cette fermeté noble et tranquille, qui s'avance au-devant du coup mortel, qui l'attend sans frayeur, et qui le reçoit sans trouble. C'est dans cette même attitude, avec cette même expression, qu'Euripide[6], imité par Ovide[7], nous représente Iphigénie au moment de cette terrible épreuve; en sorte qu'il y a tout lieu de croire que la tradition poétique, ou le modèle primitif suivi par l'auteur de notre bas-relief, était réellement emprunté de l'image employée par le tragique athénien. Ce qui semble donner un nouveau poids à cette

subsistait encore au temps de Pausanias, IX, 29, 5: d'où l'on voit avec quelle religieuse exactitude les artistes grecs s'attachaient à reproduire dans leurs ouvrages les moindres détails d'intérêt local que pouvait leur offrir la tradition, et en même temps, que de ressources variées pour caractériser leur sujet, ils trouvaient dans ces détails consacrés par l'usage et rendus vulgaires par une longue application.

(1) Plin. *H. N.* XXXV, 10, 36; Cicer. *Orat.* 22, 74; Quintilian. II, 13; Valer. Maxim. VIII, II, 6.

(2) Euripid. *Iphig. in Aul.* 1458.

(3) L'usage de ces sortes de personnifications, qui remonte au berceau même de la poésie grecque, et qui fournit aux arts d'imitation un de leurs premiers élémens, est prouvé, pour les temps de la belle époque de l'art, et pour le personnage même dont il s'agit ici, non-seulement par la peinture du *Dêmos* athénien de Parrhasius, qui a donné lieu à tant d'explications différentes, Boettiger, *Vasengemælde*, II, 48-52, la moins probable desquelles et la moins conforme au génie antique me paraît être celle qu'a proposée en dernier lieu M. Quatremère de Quincy, *Monumens et ouvrages d'art restitués*, II, 71-103, mais sur-tout par des *statues* du *Dêmos*, qui se voyaient à *Athènes* et à *Lacédémone*, et dont *trois* sont citées par Pausanias, I, 3, 2; I, 3, 4; III, II, 8, sans compter les trois statues du *Dêmos* de Byzance et du *Dêmos* de Périnthe couronnant le *Dêmos* d'Athènes, dont il est fait mention dans le célèbre décret des Byzantins, *apud* Demosthen. *de Coron.* p. 265, Reiske. La *Démocratie* personnifiée suivant le même système figurait, avec le *Dêmos*, dans une *peinture* décrite aussi par Pausanias, I, 3, 2; et il est inutile de rappeler l'emploi satyrique que le théâtre avait fait de cette personnification. Rien n'est aussi plus connu que le fréquent usage qui a été fait de ces sortes de figures sur la monnaie impériale des villes grecques, où se voit si fréquemment représenté, par un procédé semblable, tantôt le *Dêmos* de ces villes, comme on le voit sur les médailles de *Tripolis,* de Carie, d'*Antiochia*, d'Ionie, *Description du cab. de M. Allier d'Hauteroche*, pl. XVI, n. 18, tantôt, et les exemples en sont innombrables, l'effigie de ΙΕΡΑ ΣΥΝΚΛΗΤΟΣ ou de ΙΕΡΑ ΒΟΥΛΗ.

(4) Lucret. I, 93:

Muta metu, terram genibus submissa petebat

(5) *Admiranda*, 18-19; Tischbein, *Homer nach Antiken*, V, 3.

(6) Euripid. *Iphigen. in Aul.* 1555-1560.

(7) Ovid. *Metamorph.* XII, 31:

Flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris

conjecture, c'est que le personnage d'Agamemnon, tel qu'il se montre sur ce bas-relief, est pareillement conçu d'après le modèle décrit par Euripide, que Timanthe, en le reproduisant à sa manière, avait déjà, comme on le sait, puisé à la même source[1]. C'est donc sous l'influence directe d'Euripide qu'a été produit notre bas-relief grec, comme nos urnes étrusques ont été exécutées sous l'inspiration d'Æschyle; et cet emploi des images inventées ou popularisées par les Tragiques constate de plus en plus l'intime accord qui régnait chez les Grecs, entre tous les arts d'imitation, à l'époque où les uns et les autres florissaient encore dans tout leur éclat.

Cette figure d'Iphigénie donne lieu à un rapprochement qui n'a encore été indiqué par personne, et qui, si je ne me trompe, n'offre pas moins d'intérêt sous le rapport de l'art. La même figure, absolument dans une attitude et dans un costume semblables, se remarque sur une peinture d'Herculanum[2], dont le sujet, avoué par tout le monde, et réellement impossible à méconnaître, est *Iphigénie en Tauride, prête à sacrifier son frère*. Un type si soigneusement reproduit sur deux monumens d'époque et de nature si diverses, et appliqué au même personnage d'Iphigénie, dans des circonstances si différentes, dut avoir été consacré, pour ce personnage, par quelque ouvrage célèbre de l'art, et avec une intention déterminée. C'est ainsi que nous avons déjà vu[3], et que j'aurai plus d'une occasion de montrer encore, que certaines attitudes, regardées comme propres et caractéristiques de certaine situation morale, se reproduisaient constamment avec la même intention, bien qu'appliquées quelquefois à des personnages divers. Or la figure qui nous suggère cette observation se trouve précisément répétée sur un grand nombre de *stèles* funéraires, de travail et de style purement grecs, représentant des matrones dans l'attitude de l'*adieu suprême*[4]; et cette même figure doit avoir fourni le type de la statue célèbre de la *Loge des Lanzi*, qu'on désigne vulgairement sous le nom du *Silence*[5]. Un savant français a prouvé, au sujet de cette dernière statue, et de quelques autres à-peu-près pareilles qui furent trouvées ensemble, qu'elles avaient dû représenter des *Captives*, et servir, en cette qualité, à la décoration de quelque arc de triomphe[6]. Mais ce que le docte antiquaire n'avait pas remarqué, et ce qui ne pouvait l'être qu'au moyen du monument qui nous occupe, c'est que les Romains avaient sans doute emprunté ce type de *Femme captive* de monumens de l'art grec, où il avait été généralement employé, dans un sujet funèbre, avec une intention analogue à

(1) Euripid. *Iphigen. in Aul.* 1549 50·

Ἀνεστέναξε· κἄμπαλιν στρέψας κάρα
Δάκρυα προῆγεν, ὀμμάτων ΠΕΠΛΟΝ ΠΡΟΘΕΙΣ.

Si toutefois Timanthe n'avait pas puisé directement à la même source qu'Euripide, à la source de toute poésie, dans Homère, qui nous offre la même image, *Iliad.* XXIV, 163, ainsi qu'Eustathe en a déjà fait la remarque, p. 1343, 60, ed. Rom.

(2) *Pittur. d'Ercolan.* t I, tav. VII.

(3) Voyez plus haut, *Achilléide*, p. 58-59.

(4) Dans le grand nombre des monumens qui offrent l'attitude indiquée, d'une manière on ne peut plus significative, je me contenterai de citer les stèles grecques publiées par Caylus, *Recueil* II, LXXIV, par Maffei, *Mus. veron.* LIII, 7, et par Chandler, *Marm. oxon.* part. I, tab. LIII, n. 143, 144. J'y ajoute un fragment du musée du Louvre, provenant pareillement d'un monument sépulcral, et d'une plus grande dimension que ne le sont la plupart des stèles grecques, pl. XLVI, n. 3, ainsi qu'une de ces stèles grecques, du cabinet du Roi, qui a été déjà publiée par Caylus, *Recueil* VI, pl. LXV, n. 2, p. 205, mais d'une manière peu exacte; voy. notre pl. XLIII A, n. 2. On y voit représentée, au dedans d'une espèce de *niche* carrée, *zotheca*, une *Matrone* dans l'attitude en question. *Deux mains*, ouvertes et levées vers le ciel, dans une intention symbolique constatée par beaucoup d'autres monumens, Gruter, DCCCXX, 1; Paciaudi, *Monum. pelopon.* II, 232-244, mais surtout par une peinture antique sépulcrale, Ficoroni, *Bolla d'oro*, 37-38, sont sculptées de chaque côté de ce personnage. L'inscription, ΚΟΡΝΗΛΙΑ ΛΕΥΚΙΟΥ ΒΡΗΣΑΙΙΣ, a été mal lue et mal expliquée par Caylus : *Cornelia*, *Lucii* filia, *Bresalis*. Ce dernier nom, dans la transcription duquel l'ancien lapidaire a commis une faute par l'insertion d'un Ρ, doit se lire ΒΗΣΑΙΙΣ, d'après le nom d'un *Dême* de l'Attique, dont il existe deux inscriptions rapportées par Spon, *Voyage*, t. III, p. 102, et dont Strabon fait mention, liv. IX, p. 426; conf. Wittenbach. *Animadv. ad* Plutarch. VI, 418. L'inscription entière doit donc s'interpréter ainsi : *Cornelia*, fille de *Lucius, du Dême de Bêsa*.

(5) De Cavalleriis, I, 80.

(6) M. Mongez, *Mémoires de l'Institut*, t. V, p. 150-166.

ce sujet même. Ce fut en effet une pratique à-peu-près générale chez les Romains, d'approprier à leur usage les types créés par les Grecs, et d'exprimer le petit nombre d'idées nouvelles que l'imitation avait à produire chez eux, au moyen de cette foule infinie d'heureux modèles qu'elle trouvait chez les Grecs[1]. La seule règle à suivre dans de pareils emprunts, était que le motif en fût assez juste et l'intention assez sensible, pour que l'application s'en fît sans difficulté, comme sans équivoque. C'est ainsi qu'une attitude, une figure, qui avait sa signification consacrée pour tel ou tel personnage, dans telle ou telle position, s'appliquait à un personnage du même ordre, dans une situation analogue, sans que l'ancien type perdît rien de sa valeur sous sa nouvelle forme. De cette manière, l'art reproduisait toujours à-peu-près les mêmes images, bien qu'avec des idées différentes; son imitation avait toujours quelque chose d'antique par le principe, en même temps que de neuf par l'application, qui faisait que son langage ne cessait pas d'être clair et intelligible; et c'est peut-être, pour le remarquer en passant, cette judicieuse pratique des Romains, de convertir à leur usage les inventions de l'art grec, de continuer, pour ainsi dire, cet art sous une forme romaine, plutôt que de recourir, dans les besoins d'une civilisation nouvelle, à des nouveautés qui auraient pu avoir, avec le faible mérite d'être nationales, le dangereux inconvénient d'être bizarres; c'est cette méthode prudente et sage, trop légèrement taxée d'impuissance ou de timidité, qui nous explique comment l'art des Grecs, transplanté sur un sol nouveau et cultivé par des mains différentes, mais toujours dans les mêmes principes, toujours d'après les mêmes modèles, put se maintenir et prospérer encore si long-temps, bien que dans des circonstances qui avaient cessé d'être aussi favorables. Pour revenir à la figure qui a donné lieu à ces observations, il est certain qu'on eût difficilement trouvé, pour une *Femme captive*, telle que les Romains avaient occasion de l'employer, un type mieux approprié à cette intention, un modèle d'une invention plus heureuse, que celui qui se produit, sous les traits d'une *Matrone recevant le dernier adieu de sa famille*, sur un si grand nombre de stèles grecques, ou dans le personnage d'*Iphigénie offerte au sacrifice*, sur notre autel de Florence. Il y avait, de part et d'autre, assez de convenance et d'analogie dans les idées; il y avait de plus, dans le choix d'un pareil modèle, une part assez large laissée au mérite et à la liberté de l'imitation, pour que ce type fût adopté de préférence à tout autre; et les mêmes motifs qui auraient servi à diriger l'artiste, peuvent bien, en tout cas, servir à excuser l'antiquaire, quand il croit pouvoir proposer des rapprochemens de cette espèce.

§ IV.

Il me reste à faire connaître la peinture du *sacrifice d'Iphigénie*, récemment trouvée à Pompéi[2], qui n'intéresse pas moins par les particularités toutes nouvelles qu'elle présente, que par les rapports qu'elle offre avec d'autres monumens déjà connus. Mais un des plus

(1) Voy. l'observation faite à ce sujet, *Achilléide*, p. 32.

(2) Voyez planche XXVII. Cette peinture, qui provient de la *maison* dite *du Poète tragique*, où elle était placée sur le mur extérieur de la pièce nommée *Exedra*, Bonucci, *Pompei descritta*, p. 119-120, fut publiée d'abord, en un simple trait gravé, dans le *Kunstblatt*, 1826, n. 9, p. 33. Elle a été reproduite, toujours au simple trait, et d'une manière bien peu fidèle, quant au caractère et au style du dessin, dans les *Neuentdeckte Wandgemaelde in Pompeji*, de M. Zahn, pl. XIX; voyez aussi le *Kunstblatt* de 1828, n. 75, p. 298. Je ne crois pas qu'on puisse faire le même reproche à la planche que je publie à mon tour, et dans laquelle je me suis attaché sur-tout à ce que l'expression du tableau original fût soigneusement conservée. On trouvera cette même peinture, avec tous ses détails fidèlement imités *en couleur*, dans mon *Choix d'édifices inédits de Pompéi*, 1re partie, *Maison du Poète tragique*, pl. 14.

rares avantages de celui-ci, c'est que tous les détails de costume qui y sont exprimés, acquièrent, par le fait même de la *couleur*, une clarté et une précision qui rendent, à part l'intérêt du sujet et le mérite de l'exécution, cette peinture infiniment recommandable.

Rien de plus simple, de plus naturel, de plus conforme à l'ingénuité du goût antique, que cette composition de cinq figures, d'après la manière dont elles sont conçues et disposées. A l'une des extrémités de ce tableau, le personnage, enveloppé tout entier d'un long péplus qui descend jusque sur son front, le dos tourné à la sanglante scène qui se prépare, le coude appuyé sur un autel, le visage caché derrière sa main, se révèle du premier coup-d'œil pour *Agamemnon*, à cette attitude même qui nous retrace sans doute une réminiscence de la célèbre figure de Timanthe[1], non moins qu'à cette taille héroïque, à la *couleur royale* de ce vêtement, et à ce *sceptre d'or*[2], qui conviennent à l'aîné des Atrides et au chef des Grecs. A l'extrémité opposée, le personnage d'une taille également élevée[3], tenant d'une main le fourreau et de l'autre le glaive nu[4], ne se reconnaît pas, à des signes moins caractéristiques, pour *Calchas*, qui semble, au geste de sa main droite rapprochée de sa bouche, être averti, par une révélation divine, de l'événement merveilleux qui se prépare, au moment même où il se dispose à accomplir le fatal sacrifice. Ces deux figures offrent certainement, dans leur composition si naïve, dans leur opposition si dramatique, un des traits les plus intéressans qui se soient conservés de la peinture antique : d'un côté, cette profonde douleur d'un père, entièrement cachée, et cependant toujours sensible, sous la stature d'un héros et sous la dignité d'un prince ; de l'autre, cette imposante grandeur d'un prêtre, élevé au-dessus de l'humanité, par la tranquillité de son action, par l'immobilité de son visage, et par cette taille même, empreinte de toute l'autorité de la religion. Entre ces deux figures si remarquables, le groupe des deux hommes qui portent dans leurs bras la triste Iphigénie, comme une simple victime, offre une image aussi naïve que touchante. Ces deux hommes sont d'une taille au-dessous de la proportion des deux principaux personnages, c'est-à-dire d'une stature moyenne, comme leur condition ; ils sont d'un âge différent, qui se peint dans leur attitude même, par la manière dont le plus âgé semble solliciter du père un geste ou un mot favorable, tandis que le plus jeune, l'œil fixé sur le prêtre, ne paraît occupé que du soin d'exécuter ses ordres, en lui apportant sa victime ; l'un et l'autre sont presque nus,

(1) Plin. *H. N.* XXXV, 10, 36. Voy. plus haut, p. 131, note 1.

(2) A ces traits plus ou moins caractéristiques de la dignité d'Agamemnon, je dois ajouter la chaussure, qui consiste en des espèces de bottines, de couleur *jaune*, telles que les décrit Æschyle, *Pers.* 662, et qui paraissent avoir été un élément de costume oriental et de luxe asiatique.

(3) La supériorité de taille donnée ici à Agamemnon et à Calchas, pour les distinguer des personnages subalternes et de la jeune victime, est un procédé de l'art antique, dont on connaît plus d'un exemple. C'était certainement un reste des anciennes habitudes symboliques d'un art qui n'avait eu d'abord d'autre moyen de représenter la *grandeur idéale* ou morale, que celui de la *grandeur réelle* ou physique. Les bas-reliefs historiques et religieux de la Haute-Égypte offrent de nombreux témoignages et probablement le premier modèle de cette pratique singulière, qui se continua à travers tous les âges et toutes les vicissitudes de l'art antique, à en juger d'après des bas-reliefs, soit grecs, soit romains, représentant des sacrifices ou des supplications, tels que le beau bas-relief grec du *Musée Worsley*, I, 9. Sans chercher ailleurs que dans notre maison même de Pompéi, on y trouve un second exemple, encore plus curieux, de cette pratique, sur une peinture publiée déjà, mais d'une manière bien imparfaite, *Real Museo Borbonico*, vol. II, tav. LIX, et qui sera reproduite avec toute la fidélité possible, et en couleur, dans l'ouvrage cité plus haut, p. 133, note 2. Sur cette peinture, le groupe des *trois bergers de l'Ida*, dont la taille est si fort au-dessous de celle des personnages principaux qui y figurent, c'est à savoir, *Jupiter*, *Junon* (ou *Thétis*) et *Iris*, ne peut avoir été placé qu'avec l'intention de caractériser, par cette disproportion même, la nature divine de ces personnages. Cette intention, méconnue des premiers interprètes, voy. le *Kunstblatt*, de 1826, note 8, p. 29, et dont il était en effet impossible de rendre compte, dans la supposition de *Ménélas* et d'*Helène*, ni même dans celle de *Pélée* et de *Thétis*, devient une nouvelle preuve de la justesse de notre explication, en même temps qu'un exemple décisif à l'appui de la pratique suivie par l'auteur de notre Iphigénie.

(4) C'est le *couteau droit*, ὀρθὴν σφαγίδα, Euripid. *El.* 811, ὀξὺ φάσγανον, *Iphig. in Aul.* 1565, qui servait à égorger la victime, et qui était proprement le *couteau dorien*, *El.* 824, εὐκρότητον Δωρίδ', par opposition avec un autre instrument tranchant, à lame recourbée, d'origine phthiote, *ibid.* 841, Φθιάδ' ἀντὶ Δωρικῆς κοπίδα, dont on se servait pour dépecer la victime.





sans autre vêtement que la simple chlamyde[1], qui semble indiquer deux Grecs de l'armée, plutôt que deux ministres du culte, et de manière à reproduire exactement le groupe de la tragédie grecque[2].

La figure d'Iphigénie est manifestement empruntée du même type que celle de nos urnes étrusques ; l'image produite par Æschyle semble donc avoir été la source commune où des artistes, travaillant à une assez grande distance de lieux et peut-être aussi de temps, ont puisé le motif de cette figure : ce qui prouve encore une fois combien l'art était resté fidèle à ses principes et à ses modèles, même à une époque déjà si voisine de sa décadence. La fille d'Agamemnon, les cheveux épars et qui ne sont retenus sur son front ni par un lien ni par une couronne, les bras ouverts et les yeux levés vers le ciel, a le sein et le milieu du corps découverts, comme pour recevoir le coup mortel. Elle n'est vêtue que d'un simple péplus, de couleur jaune, *crocôtos*[3], vêtement dont la couleur n'a pas dû être choisie sans intention par l'artiste, attendu qu'elle est conforme à la description d'Æschyle[4], et que cette même couleur, consacrée dès les plus anciens temps chez les Romains, et sans doute aussi chez les Grecs, pour celle du *voile nuptial*[5], devait faire allusion ici au mariage d'Iphigénie, et rendre ainsi plus pathétique la situation de la victime[6]. A cet égard encore, on ne saurait trop admirer, dans notre peinture, le soin avec lequel, tant de siècles après Æschyle, le groupe décrit par ce poète, probablement d'après quelque monument de l'art plus ancien encore, se trouve reproduit par notre artiste de Pompéi, jusque dans ce trait de costume, en apparence indifférent, et réellement très-significatif.

(1) C'est celle qui se nommait ἁπλοῒς ou ἁπληγίς, Pollux, *Onomast.* VII, 13, 47; conf. Magn. Etymol. *v.* Ἁπληγίς, et qui ne différait de la *chlamyde double*, διπληγίς ou δίβολος, que parce qu'elle était en effet moins ample, et non pas, comme on l'a cru, d'une étoffe plus légère; voy. Hesychius, *v.* Διβόλους.

(2) Euripid. *Iphig. in Taur.* 359. Οἵ μ' ὥστε ΜΟΣΧΟΝ Δαναΐδαι χειρούμενοι.

(3) Pollux, *Onomast.* VII, 13, 56. La *crocôtos* ou *crocôtion*, κροκωτός, κροκώτιον, était un vêtement exclusivement propre aux femmes, et nommé ainsi à cause de sa couleur, qui était le *jaune de safran*; sur ces deux points, le témoignage du lexicographe grec est positif. C'est par cette raison que les personnages efféminés, tels que Bacchus et sa suite, étaient représentés ainsi vêtus, κροκωτοφοροῦντες, id. IV, 18, 117, et qu'Hercule, dans les liens d'Omphale, était raillé comme κροκωτοφόρος, Aristophan. *Lysistr.* 44, 219; *Eccles.* 871; conf. Philostr. *Vit. Apollon. Th.* IV, 7, 178.

(4) M. Boettiger a réuni sur le point indiqué, note précédente, presque tous les témoignages classiques, *Aldobrand. Hochzeit*, Anm. 10, 128-130. Mais il a omis le plus décisif peut-être, celui d'Æschyle, qui s'applique au vêtement d'Iphigénie elle-même, et dont il est évident que cet habile antiquaire ne se souvenait pas, quand il assure que la *couleur jaune* ne fut pas, chez les Grecs, comme chez les Romains, la couleur du voile nuptial, parce qu'elle n'était portée que par les personnages efféminés. Le texte d'Æschyle, *Agam.* 244-47, rapproché de notre peinture de Pompéi, est si positif, qu'il mériterait d'être mis sous les yeux du lecteur, si ce passage remarquable n'avait été déjà rapporté en entier, voy. plus haut, p. 123, n. 1. L'image présentée dans ces vers par le poète, et qui paraît empruntée d'*une peinture*, ὡς ἐν γραφαῖς, est si absolument semblable à celle que nous offre notre artiste de Pompéi, qu'il est réellement bien difficile de ne pas admettre que l'une ait été inspirée par l'autre. Notre peinture suffirait donc pour déterminer le sens des mots Κρόκου βαφάς, c'est à dire, *un peplus teint en jaune*, ou une *crocôtos*, et non pas des *bandelettes jaunes*, ainsi que l'ont entendu quelques commentateurs d'Æschyle : à cet égard, l'interprétation proposée en dernier lieu par M. Welcker, *die Æschyl. Tril.* p. 410, n. 688, sur l'autorité de Blomfield (il aurait pu citer aussi Schütz, *in Agamemn.* II, 190), est désormais à l'abri de toute incertitude. Quant à l'usage nuptial de ce *vêtement jaune*, il semble aussi qu'il n'y ait plus moyen d'en douter, d'après l'emploi qu'en font dans une circonstance si décisive Æschyle et notre peintre de Pompéi. En effet, c'est au moment même de son hyménée, *nubendi tempore in ipso*, Lucret. I, 99, qu'elle est *portée comme victime à l'autel*, *hostia concideret;* et par quel autre motif, Æschyle, si rigoureux observateur du costume antique, eût-il donné à son héroïne un vêtement qui, dans toute autre circonstance, eût été contraire à l'usage établi? Qu'on se rappelle que chez un autre Tragique, chez Euripide, Antigone, vouée à la mort, se dépouille de sa *stole jaune*, ou de sa *crocôtos*, précisément parce que ce vêtement n'était plus conforme à sa situation, *Phœniss.* 1491, Matth. : Στολίδα κροκόεσσαν ἀνεῖσα τρυφᾶς. Iphigénie, offerte à la mort, n'eût donc pu être vêtue de cette même *stole* sans la circonstance de son mariage, dont la *couleur* jointe à la scène du *sacrifice* rendait cette scène plus pathétique. J'ose croire que si ces rapprochemens, qui se trouvent maintenant appuyés par notre peinture, eussent été faits par M. Boettiger, il n'eût pas nié l'emploi nuptial de la couleur *safran* chez les Grecs.

(5) Il suffit de rappeler à ce sujet le témoignage de Pline, *H. N.* XXI, 8, 22 : Lutei video honorem *antiquissimum* in nuptialibus flammeis totum feminis concessum, où l'on peut juger si cet *antiquissimum* s'applique uniquement, comme le pense M. Boettiger, à *l'antiquité romaine*, et non à l'antiquité grecque; lorsque d'ailleurs, dans Catulle, dans Ovide, *Hyménée*, dieu grec, est représenté vêtu d'une *palla de couleur jaune*, *Heroïd.* XXI, 162 : trahitur *multo* splendida *palla croco*.

(6) C'est ce qu'Euripide semble exprimer par Νυμφεύματ' αἰσχρὰ πρὸς σέθεν, *Iphig. in Taur.* 365.

Les autres détails de cette peinture ne sont pas moins dignes d'intérêt. La petite *idole d'Artémis*, dressée sur une colonne, conformément au plus ancien usage grec, et vêtue de même dans le goût des simulacres primitifs, tels qu'on en voit beaucoup sur les vases peints[1], avec un instrument dans chaque main, qui paraît être un *javelot* ou un *flambeau*, et qui, dans l'un ou l'autre cas, convient également à *Artémis*[2], aussi bien que les *deux chiens*, accroupis aux pieds de cette idole[3], porte de plus, sur la tête, le *modius*, trait éminemment caractéristique, qui ne se voit qu'aux plus anciens simulacres[4], et qui, joint aux flambeaux et aux chiens, pourrait être regardé ici comme un symbole propre à *Artémis*, sous la figure d'*Hécate*, ou de divinité infernale. La forme et les attributs de cette idole sont ici d'autant plus remarquables, qu'ils contrastent tout-à-fait avec la manière dont l'artiste a peint, dans la partie supérieure de son tableau, *Artémis* elle-même, donnant à l'une de ses nymphes l'ordre de substituer à Iphigénie la biche que cette nymphe lui amène. Ici *Artémis* paraît avec le *péplus voltigeant*, la *couronne radiée* et le *carquois*, qui la caractérisent en sa double qualité de *sœur d'Apollon* et de *chasseresse*[5]. Elle n'est d'ailleurs représentée qu'à

(1) Voyez, entre autres exemples, *Vases de Lamberg*, I, XXIII, II, XXIV.

(2) Le *double flambeau*, qui semble figuré aux mains de notre idole, plutôt encore qu'un *double javelot*, *Kunstblatt*, 1826, 9, 33, est l'attribut particulier d'*Artémis Hécate*. On le lui voit en effet sur un superbe vase de la collection de M. le duc de Blacas, où *Hécate*, désignée par son nom ΕΚΑΤΕ, tient dans chaque main un *flambeau*; voy. *Monum. ined. pubblicati dall' instit. di corrispond. archeolog.* tav. IV. C'est la même divinité, représentée avec ce même attribut, dont il existait une statue célèbre, à Athènes, sous le nom de Ἀρτέμιδος Σελασφόρου, Pausanias, I, 31, 2, et qui était qualifiée ailleurs, Φωσφόρος, *ibid*, IV, 31, 8. Une *Triple Hécate*, dans Caylus, *Recueil* IV, LXXX, 3, porte un *flambeau* dans chacune de ses six mains; et elle a, comme l'idole de notre peinture, le *modius* sur la tête. D'après ces exemples et ces témoignages, il n'est plus permis de douter que la figure avec un flambeau en main, sur le célèbre vase Poniatousky, Visconti, *Pitture di un vaso greco fittile*, dans ses *Opere varie*, t. II, p. 1-22, ne soit effectivement Artémis Hécate, comme la décrit l'auteur de l'hymne homérique, *in Cerer.* 52 : Ἑκάτη σέλας ἐν χείρεσσιν ἔχουσα. La même figure se retrouve, avec un flambeau dans chaque main, sur un vase représentant l'*enlèvement de Proserpine*, Millingen, *Anc. uned. Mon.* part. I, pl. XVI, conformément à la tradition qui faisait intervenir en effet *Hécate* dans cette circonstance. J'ajoute que le scholiaste de Sophocle, *ad Trachin.* 215, explique de la même manière l'épithete ἀμφίπυρον donnée à Artémis, παρ' ὅσον ἀμφοτέραις ταῖς χερσὶ δᾳδουχεῖ, ἡ αὐτὴ οὖσα τῇ Ἑκάτῃ. D'après cette identité d'*Artémis* et d'*Hécate*, il est assez singulier de voir figurer ces deux divinités, distinctes l'une de l'autre, sur un bas-relief représentant le combat de ces déesses contre les Géans, *Mus. Chiaramonti*, XVII, où *Hécate*, vêtue d'une tunique longue, avec son péplus sur la tête, est caractérisée par le *double flambeau* qu'elle porte, et où je laisse à juger si l'interprète de ce monument a été suffisamment autorisé à dire que ce soit le *seul monument sur lequel Hécate est figurée sans une triple tête*, p. 52.

(3) Le *chien* pourrait être ici un symbole de *Diane chasseresse*, comme on le voit, entre autres exemples, sur un vase que je publie, pl. XXXIV : mais d'après les autres attributs, qui désignent *Artémis Hécate*, je crois que la présence du *chien* doit s'expliquer par un motif différent. Visconti a déjà remarqué, dans l'explication d'un bas-relief du Vatican, *Mus. P. Clem.* V, V, que les *chiens infernaux*, *infernæ canes*, Horat. *Serm.* 1, 8, 35; conf. Apollon. Rhod. III, 1040 et 1217, formaient le cortége ordinaire d'*Hécate*. J'ajoute que le *chien* figure sur une foule de monumens funéraires, grecs et romains, en qualité de *gardien du séjour des morts*; voyez, entre autres exemples, *Admiranda*, 72; *Mus. capitol.* IV, 29; Zoëga, *Bassirilievi*, I, XXXVI; d'où il résulte indubitablement que le *chien* était devenu un symbole funéraire. C'est à ce titre qu'il est représenté sur un vase grec, *Vases de Lamberg*, I, LX, où on l'a pris à tort pour le *chien d'Érigone*, tandis que c'est le *chien sépulcral*, comme on le voit sur plusieurs stèles funéraires grecques, *Mus. veron.* XLIX, 8, LI, 8, 10, et sur plusieurs vases grecs, entre autres, sur le célèbre vase Poniatousky, et sur une peinture publiée par Millin, *Vases peints*, II, XXXIII, pag. 50-51. Je reviendrai ailleurs sur cette observation, que je confirmerai par de nombreuses applications.

(4) La plupart des anciennes idoles représentées sur les vases peints ont le *modius* sur la tête; et l'un des exemples les plus remarquables que je puisse citer à cet égard, est celui du *palladium*, tel qu'il se voit figuré sur un vase inédit de M. Durand, qui sera publié dans ce recueil. Un vase de la collection Bartholdy offre *Cérès* avec le *modius*; et à cette occasion, M. Panofka remarque avec raison que c'est sans motifs suffisans que l'on a établi, dans la signification du *calathus* et du *modius*, une distinction qui n'est réellement fondée ni sur les textes, ni sur les monumens, *Mus. Bartold.* 132. Mais c'est sur-tout aux effigies d'*Hécate* que le *modius* se trouve joint le plus souvent, sans doute par la même raison qui faisait de ce meuble symbolique l'attribut particulier des divinités chthoniennes. Ainsi une statuette d'*Artémis Hécate*, avec la triple tête, dans Pacciaudi, *Mon. peloponn.* II, 188, et un buste de la même divinité, dans Caylus, *Recueil* IV, LXXX, 3, portent le *modius*, qui se voit aussi, au même titre, sur la tête d'une statuette d'*Artémis Ilithyie*, dans Pacciaudi, *Mon. peloponn.* I, 26. Tout se réunit donc ici, le *double flambeau*, les *deux chiens*, et le *modius*, pour caractériser, dans l'idole de notre peinture, une effigie d'*Hécate*; et si l'on se rappelle que, suivant une tradition fort ancienne, puisqu'elle remontait à Hésiode, *Iphigénie* était devenue *Hécate* par la volonté de Diane, Pausan. I, 43, 1, tradition liée sans doute avec le culte que recevait *Diane* elle-même, sous le nom d'*Iphigénie*, à Hermione, Pausan. II, 35, 2, on ne sera pas surpris du choix qu'a fait ici notre peintre d'une idole d'Hécate; voyez, au sujet de ces rapports entre *Artémis Hécate* et *Iphigénie*, une note savante et curieuse de M. Boettiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 404.

(5) Les monumens où *Apollon Phœbus* est représenté avec la

mi-corps, aussi bien que la nymphe, par un procédé qui tient sans doute aux anciennes habitudes symboliques de l'art, dont on trouve tant d'exemples sur les vases peints[1], et auxquelles n'était peut-être pas étrangère la pratique romaine, de représenter de même, en buste ou à mi-corps, les personnages déifiés[2]. L'autel, placé à la gauche du prêtre, et qui se termine par une espèce de *corne*, tournée en sens contraire de la volute ionique, peut-être avec la même intention, et en raison de la même origine que celle-ci[3]; et les pierres dont le sol est semé, et qui indiquent le rivage de la mer comme le lieu de la scène, sont encore des détails qui méritent d'être remarqués, ne fût-ce qu'à cause de la simplicité toute homérique dont ils portent l'empreinte, et qui montre à quel point l'art, si près de sa décadence, continuait de suivre les traditions de son premier âge.

Le costume de Calchas présente des détails neufs et curieux. Il est vêtu d'une tunique *orthostade*, à longues manches, de couleur de pourpre, par-dessus laquelle sont ajoutées d'autres manches de couleur verte, qui ne vont que du poignet jusqu'au-dessus du coude; c'est, je crois, la première fois qu'on trouve figurée avec autant de netteté cette singulière partie du costume antique[4]. Une particularité presque aussi rare est le vêtement blanc, avec bordures de pourpre, qui est attaché autour des hanches, et qui se sépare sur le devant du corps en deux pointes triangulaires, d'une manière qui rappelle le tablier des victimaires romains, sous une forme qui paraît originairement égyptienne. Calchas a la barbe et les cheveux gris, et il porte une couronne d'*olivier*, conformément au rite grec.

L'exécution de cette peinture est assez négligée, et le dessin n'en est pas très-correct: mais l'esprit véritablement antique qui respire dans toute cette composition; la manière large et grandiose dont sont représentés les principaux personnages; l'expression à-la-fois naïve et profonde qui y règne, au milieu d'une simplicité toute homérique, donneraient encore à ce monument un assez grand prix, quand bien même il n'offrirait pas à un si haut degré l'intérêt du sujet et le mérite des accessoires.

couronne radiée, sont trop connus, pour avoir besoin d'être cités; les témoignages à cet égard ont été recueillis par les académiciens d'Herculanum, *Pittare*, II, x, pag. 62, not. 4, au sujet d'une peinture qui représente probablement *Artémis* et *Apollon*, l'un et l'autre avec la tête entourée d'un nimbe étoilé. Sur la peinture que j'ai publiée, *Achilléide*, pl. IX, la figure où j'ai cru reconnaître *Sélénè*, a le front ceint de même de rayons lumineux; et le péplus voltigeant au-dessus de la tête a été signalé comme un trait caractéristique de costume propre aux divinités de l'air, et en particulier à *Sélénè*, Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, xvi. Notre artiste a donc représenté ici *Artémis*, sous les traits et avec les attributs de *Sélénè*, comme, dans l'idole placée sur la colonne, il l'avait figurée sous ceux d'*Hécate*.

(1) Il suffit de citer le beau vase de Cadmus, Millingen, *Anc. uned. Monum.* part. I, pl. xxvii, pour me dispenser de produire d'autres exemples.

(2) Le monument le plus remarquable à cet égard est celui de l'apothéose d'*Antonin* et *Faustine*, sur le célèbre piédestal de la *colonne bastuaire*, Visconti, *Mus. P. Clem.* V, xxix, où Antonin et Faustine sont représentés en *buste*. A la même intention se rapporte sans doute l'usage qui s'établit, de placer sur les *tombeaux*, nommés abusivement *busta*, l'image *à mi-corps* de la personne ensevelie, d'où l'on sait qu'est venu le nom de *buste*, donné à ces sortes d'images.

(3) J'ai déjà indiqué ailleurs, p. 110, not. 3, l'intention symbolique de l'ordre ionique; je reviendrai plus d'une fois encore sur cette observation, à mesure que j'aurai occasion de produire des monumens de plus en plus décisifs.

(4) Ces manches postiches nous font connaître avec certitude le sens d'un mot assez souvent employé par les anciens, pour désigner une pièce de la garde robe tragique; c'est à savoir le mot χειρίδες, que M. Boettiger avait cru pouvoir traduire par *gants*, *Faries*, note 28, p. 16-17, trad. franç. Les passages où il est question de ces χειρίδες, dans Pollux, *Onomast.* II, 151, VII, 62, et dans Suidas, *vv.* Ἰθυφάλλοι et Φαλλοφόροι, n'étaient pas suffisamment clairs, non plus que celui de Lucien, *Jup. tragœd.* 41, auquel il faut joindre celui de S. Jean-Chrysostome, *Homil.* VIII, en admettant l'ingénieuse et certaine correction de M. Boettiger, *ibidem*. Mais le sens du mot χειριδωτός, donné comme synonyme de καρπωτός, pour signifier une *tunique à longues manches*, *à manches qui descendaient jusqu'au poignet*, Cuper, *Apoth. Homer.* 180, autorisait à croire que le mot χειρίδες signifiait habituellement *les manches*, ainsi que le dit d'ailleurs en termes exprès le Scholiaste de Lucien, *ad loc. laud.*: χειρίδας, τὰ κοινῶς λεγόμενα μανίκια, et que ce mot s'appliquait particulièrement aux *manches postiches* des vêtemens tragiques. Un curieux passage de Xénophon ne laisse pas le moindre doute sur cette signification, *Kyroped.* VIII, 8, 17. Ἀλλὰ καὶ περὶ ἄκραις ταῖς χερσὶ ΧΕΙΡΊΔΑΣ δασείας καὶ δακτυλήθρας ἔχουσιν, où l'on voit que les *manches fourrées* sont désignées par χειρίδας δασείας, et les *gants*, par δακτυλήθρας. Ce dernier mot, dont la signification indubitable résulte à la-fois de son étymologie et de son emploi, suffit, du

§ V.

La mort d'un grand prince, du chef et du vengeur de la Grèce, égorgé par la main des siens, au moment où, après une si longue absence, il rentrait victorieux dans ses foyers, était un événement bien fait pour frapper fortement l'imagination d'un peuple. Aussi voyons-nous cette tradition employée par Homère, à une époque où elle offrait pour ainsi dire encore un intérêt de circonstance[1], et d'une manière qui prouve quelle vive et profonde impression le sort d'Agamemnon avait laissée dans l'esprit de ses contemporains. Nous savons, de plus, avec quelle émulation toujours croissante les Tragiques s'étaient emparés d'un sujet si fécond en émotions de toute nature, et si favorable à l'espèce d'instruction morale et de terreur religieuse qu'on cherchait au théâtre. L'*Agamemnon* d'Æschyle est resté le monument littéraire le plus remarquable, à tous égards, de cette époque de l'art dramatique, qui influa le plus puissamment sur la direction des arts du dessin, et celui-là même sous l'inspiration duquel on peut présumer que furent produites la plupart des représentations figurées que l'antiquité posséda du sujet en question.

Ici cependant, comme nous avons eu déjà l'occasion de le remarquer par rapport au *sacrifice d'Iphigénie*, nous aurions lieu de nous étonner de la rareté des monumens de l'art relatifs à un trait si célèbre de l'histoire héroïque, s'il n'était malheureusement trop avéré que nous ne possédons aujourd'hui que la moindre partie des compositions antiques, et s'il n'était aussi très-probable que quelques-unes de ces compositions mêmes qui nous restent, n'ont pas encore reçu leur véritable explication. Quoi qu'il en soit, il est certain que, dans l'état actuel de nos connaissances, le sujet de la *mort d'Agamemnon* ne s'est encore produit qu'une seule fois dans notre galerie mythologique. La peinture sur laquelle s'est si complaisamment exercée l'imagination de Philostrate[2], peut à peine être citée au nombre de ces compositions antiques, dont il nous reste au moins une image ou un souvenir, à défaut du monument original; tant il est difficile de discerner, dans cette description, ce qui fut l'œuvre de l'artiste, de ce qui peut n'avoir été que l'invention du rhéteur. Le superbe bas-relief où Winckelmann crut d'abord reconnaître ce sujet[3], est aujourd'hui regardé universellement, et avec toute raison, comme appartenant à un autre acte de la même tragédie, à la vengeance tirée des meurtriers d'Agamemnon par ses enfans[4]. Le monument unique qui peut être rapporté avec certitude au sujet qui nous occupe, est un beau vase grec publié par Millin[5], où l'on voit Agamemnon déjà blessé, et renversé

reste, pour détruire l'opinion de Casaubon, *sur* Athénée, XII, 2, 829, qui a cependant servi de règle aux modernes, c'est à savoir, que les anciens Grecs et Romains n'ont pas connu les *gants*.

(1) Homère parle de la mort d'Agamemnon, en plusieurs endroits de l'*Odyssée*, IV, 524, sqq. XXIV, 20-22, et 96-97, mais sur-tout, XI, 386 sqq.

(2) Philostrat. *Imag.* II, 10, 69-70, ed. Jacobs.

(3) Winckelmann, *Monum. ined.* n. 148.

(4) Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXII. Je reviendrai ailleurs sur ce bas relief et sur les répétitions qu'on en connaît.

(5) Millin, *Vases peints*, t. I, pl. LVIII. Le revers offre une de ces représentations, si communes sur les vases, d'un homme assis sur un lit avec une cithariste à ses côtés, qui n'ont, le plus souvent, aucun rapport direct et nécessaire avec le sujet principal, mais qui n'en ont pas moins, comme expression particulière d'un type général, une relation intime et profonde avec la nature funéraire ou symbolique de la plupart de ces monumens; ces idées seront développées en temps et lieu. Millin a cru voir, sur un autre vase, t. II, pl. XXIV, *Clytemnestre*, armée d'une *hache*, qui s'avance retenue, à ce qu'il semble, plutôt que guidée par *Ægisthe*, pour surprendre *Agamemnon* endormi; voy. aussi sa *Galer. mythol.* CLXX, 614. La *double hache* est effectivement l'arme dont Clytemnestre se sert pour commettre ce crime, suivant la tradition des Tragiques, Sophocl. *El.* 97-9, 486; Eurip. *El.* 1167. Toutefois, on peut douter, d'après l'action équivoque d'un pareil groupe, et sur-tout d'après l'intention du personnage pris pour Ægisthe, que ce soit là le véritable sujet de la représentation.

sur le genou droit, s'efforçant de parer de son bouclier le dernier coup que s'apprête à lui porter Clytemnestre. Mais sur ce monument même, où la représentation est d'ailleurs réduite à deux personnages, il s'en faut bien que le sujet soit exprimé sous des traits assez caractéristiques, et dans ses principales circonstances. Le *casque* que porte Agamemnon, et le *bouclier* dont il se couvre, ne semblent pas des accessoires en rapport avec le moment de la scène, du moins à en juger d'après les seules traditions qui nous en restent. Le *visage imberbe* ne convenait pas davantage à Agamemnon, sur-tout depuis que Polygnote l'avait représenté *barbu*, dans une assemblée de héros grecs, *tous imberbes*[1]*:* ce qui avait dû constituer une de ces traditions de l'art dont on s'écartait bien rarement chez les Grecs, du moment qu'elles se trouvaient consacrées par l'autorité d'un grand maître. Ces observations n'affectent, du reste, en aucune façon, le sens général de la composition dont il s'agit; elle représente certainement la *mort d'Agamemnon*, mais d'une manière qui semble peu en rapport avec la tradition la plus communément suivie, et sous la forme la plus restreinte, et conséquemment aussi la moins intéressante.

Or, c'est cette tradition que nous trouvons consacrée sur des monumens, dont un, inédit et provenant de l'art grec, d'autres, déjà connus en partie, mais non expliqués convenablement, et appartenant à l'art étrusque, méritent à plus d'un titre de fixer l'attention, et par cette représentation même si rare d'un trait si remarquable, et par la comparaison qui en résulte entre les productions de deux écoles de l'art antique qui avaient manifestement puisé ce sujet à la même source.

Le premier de ces monumens est un vase peint, dont la représentation se compose de six figures[2]. *Agamemnon*, en qualité de *protagoniste* de cette scène tragique, occupe le centre de la composition. Le roi de Mycènes, *barbu*, suivant le modèle tracé par Polygnote, vêtu d'une tunique brodée, à manches longues et serrées, par-dessus laquelle est passée une seconde tunique plissée à plis fins et réguliers[3], et un pallium, à bords pareillement brodés, costume d'une richesse toute orientale, et qui convient bien au vainqueur de l'Asie[4], est déjà à demi terrassé par un personnage entièrement nu, qui s'apprête à lui plonger le

(1) Pausanias, x, 30, 1 : Οὗτοι πλὴν τοῦ ἈΓΑΜΈΜΝΟΝΟΣ οὐκ ἔχουσι γένεια.

(2) Voy. planche XXVIII. Le dessin de ce vase, qui existe à Naples chez Don Angelo Trani, est pris du recueil de *dessins inédits de vases grecs* formé par feu Millin, et appartenant à la bibliothèque du Roi. Je n'ai pas vu le monument original, et je ne puis dire jusqu'à quel point les restaurations qu'il a sans doute éprouvées ont pu s'exercer sur des détails plus ou moins essentiels de la composition. M. Panofka a cru voir sur ce vase la *mort de Busiris*, probablement d'après un certain rapport de *style* entre la représentation qui y est figurée et celle du vase publié par M. Millingen, *Vases grecs*, pl. xxviii. Mais ce rapport tient peut-être uniquement à ce que l'une et l'autre composition sont empruntées d'une scène de tragédie, et peut-être aussi à ce qu'elles proviennent toutes deux d'une même fabrique. Du reste, si M. Panofka publie ce vase, avec les observations qu'il lui aura suggérées, la science ne pourra que gagner à connaître une autre opinion que la mienne, et à prononcer, sur ce point d'antiquité, d'après deux avis contradictoires.

(3) La manière dont cette tunique est plissée rappelle le soin avec lequel la nourrice de Télémaque disposait cette partie du vêtement du jeune prince, *Odyss.* I, 440 : Ἡ μὲν τὸν πτύξασα καὶ ἀσκήσασα χιτῶνα. Ces sortes de tuniques soigneusement plissées, ὁλοποίκιλοι, n'étaient donc pas propres aux femmes ou aux personnages efféminés, comme on l'a dit à propos de certaines figures de Vénus, d'après un vers de l'Anthologie, iv, 12, 24; elles tenaient, dans la Grèce antique, à des habitudes générales, probablement d'origine asiatique, et au même principe que nous trouvons consacré sur les simulacres du plus ancien style, dont il nous reste tant d'imitations ou de réminiscences de toute espèce et de tout âge.

(4) Généralement, le vêtement asiatique, tel qu'on le voit sur les monumens grecs, aux figures d'*Amazones*, d'*Atys*, de *Pâris*, et plus tard, de *Mithra*, de *Lunus*, et de *Rois barbares*, sur des monumens romains, se distingue par ces manches serrées de la tunique, de même que par les pantalons longs et étroits. Du reste, il n'est pas étonnant que le dessinateur de notre vase ait donné à Agamemnon un costume qui rappelait la pompe orientale du monarque qu'il avait vaincu. Le luxe étranger de ce vêtement royal, βασιλήϊα φαιδρά, comme dit Nonnus, *Dionys.* xx, 20, semble même un trait tout-à-fait caractéristique, dans le moment choisi par l'artiste; c'était d'ailleurs une tradition du théâtre, où il semble qu'il ait été d'usage de faire paraître les rois, tels qu'Agamemnon, τοῖς δ' ἐν αὐταῖς στολαῖσι πεπαγωδημέναις, σκελέαις καὶ πάρεσι, Antiphan. *apud* Polluc. vii, 13, 59. Ainsi, l'Agamemnon d'Æschyle, malgré la modestie qu'il affecte dans son

glaive, qu'il élève de la main droite, dans la gorge qu'il serre de l'autre main; à l'action, à l'âge, à la nudité même de ce personnage, il semble qu'on ne puisse méconnaître *Ægisthe*. De l'autre côté de ce groupe, une femme, *Clytemnestre*, vêtue de la tunique dorique sans manches, semble se détourner du meurtre commis sous ses yeux, au moment même où, par un mouvement sans doute involontaire, elle lève au-dessus de la tête de la victime un *meuble*, dont sa fureur s'est fait un moyen de défense ou même une arme meurtrière[1], et qui, d'après sa forme, paraît être un fragment de *siége*. Ce qui prouve que cet objet doit être en effet un meuble de cette sorte, qui se sera brisé dans le désordre d'une scène de meurtre, telle que celle qui est ici représentée, c'est de voir un des témoins de cette scène tragique, s'éloignant avec un *siége* qu'il tient élevé de ses deux mains au-dessus de sa tête, le même siége, sans doute, dont le roi d'Argos vient d'être renversé. Vis-à-vis de ce personnage, un autre assistant, ou plutôt un des complices d'Ægisthe, témoigne, par le geste qu'il fait de la main gauche, et par le glaive nu qu'il tient de la main droite, que son intervention n'est plus nécessaire dans le meurtre qui s'accomplit. Il n'est pas inutile de remarquer que ces deux auxiliaires du farouche Ægisthe portent, pour tout vêtement, cette pièce d'étoffe nouée autour des hanches, qui semble avoir été chez les Grecs, aussi bien que chez les Romains, qui l'avaient empruntée directement des Étrusques, le costume propre des ministres des sacrifices[2], comme nous l'avons déjà observé en plus d'une occasion, notamment sur le bas-relief grec du sacrifice d'Iphigénie, et qui devenait un trait caractéristique dans la représentation de cet autre sacrifice motivé par la vengeance du petit-fils de Thyeste et de la mère d'Iphigénie. Sur un plan plus éloigné, le personnage vieux et barbu, vêtu de la *chlæna*, qui s'éloigne en portant la main droite à ses cheveux, comme un homme désespéré de l'attentat qui se commet, est sans doute un de ces vieux et honnêtes serviteurs qui gardaient si assidument la maison d'Agamemnon, en gémissant sur les

triomphe, finit par se résigner à marcher sur les riches tapis asiatiques dont on couvre le seuil de sa demeure, 951-952 :

> Πολλὴ γὰρ αἰδὼς σωματοφθορεῖν, ποσὶν
> Φθείροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ' ὑφάς.

Ce sont ces mêmes *tissus phrygiens*, ἴδια φάρη, *trophées de sa victoire*, Φρυγίοισιν ἐν σκυλεύμασιν, sur lesquels un autre Tragique, Euripid. *El.* 314-18, nous représente Clytemnestre insultant à la mémoire de son époux. Dans sa note sur ce passage, Barnès rappelle à propos l'habileté si connue des anciens Phrygiens dans la fabrication de ces sortes d'étoffes; voy. aussi Beckmann, *Beyträge zur Geschicht. der Erfind.* Th. III, S. 64, ff. De là vient que l'on désignait le plus souvent par le nom d'*opus phrygionium*, des tissus précieux semés de *points* ou d'*étoiles d'or*, ἄστρα ἐνύφαντο, ἄνθη ἐνεπεποίκιλτο, Pollux, x, 8, 47. Ces étoffes avec ornemens d'or s'employaient pour les tuniques royales, du genre de la *xystis*, ξύστιδες χρυσόπαστοι, Eupolis, *apud* Polluc. vi, 1, 10, telle que paraît être celle qu'on voit ici à Agamemnon. L'usage asiatique de ces *vestes stellis distinctæ*, Sueton. *Neron.* 25, avait passé des Étrusques aux Romains, qui en firent, comme chacun sait, le costume propre de leurs triomphateurs, K. Ott. Müller, *die Etrusker*, ii, 2, 7; et dans les tombeaux étrusques du territoire de Canino, découverts tout récemment, il s'est trouvé un squelette enseveli avec une tunique ainsi couverte d'*étoiles d'or*. M. Boettiger a réuni, *Raub der Kassandra*, not. 76, plusieurs exemples fournis par des monumens grecs, de l'emploi de ce luxe phrygien, qui, dans aucune circonstance, ne pouvait mieux s'appliquer qu'à Agamemnon, ni offrir un trait de costume plus convenable au sujet, en même temps qu'une image plus dramatique. En effet, cette pompe même étalée dans la fête du retour d'Agamemnon rendait plus terrible la catastrophe qui la suivait, et le sort de la victime si magnifiquement parée n'en devenait que plus tragique.

(1) Un exemple analogue est fourni par le célèbre vase Vivenzio, où une femme désespérée, soit *Cassandre*, soit toute autre, se défend avec un instrument dont on n'a pu déterminer encore la vraie nature, mais qui a beaucoup de ressemblance avec celui qui se voit ici aux mains de *Clytemnestre;* voy. plus haut, *Achilléide*, p. 79, note 8.

(2) Ce costume est sur-tout constaté par l'exemple du jeune ministre qui assiste au sacrifice d'Œnomaüs, sur un beau vase grec, Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, xxx. On voit souvent une pièce d'étoffe placée de la même manière, mais sans doute avec une intention différente, dans des représentations de combats héroïques, Millin, *Vases peints*, II, xiv; Millingen, *Vases de Coghill*, xlvii : ce vêtement ne peut se rapporter, dans ce dernier cas, qu'à l'ancien usage grec qui interdisait aux athlètes et aux éphèbes de lutter entièrement nus, Homer. *Il.* xxiii, 685; *Od.* xviii, 65, 74; conf. Pausan. i, 44, 1; Dionys. Halic. vii, 72. Rien n'est plus fréquent aussi que de trouver, sur des monumens grecs et romains, des personnages bachiques, les hanches ceintes de *peaux* ou d'*étoffes à gros poils*, disposées de la même manière, *Mus. Worsley*. ii, 15; iv, 1; *Mus. P. Clem.* IV, xxi; Guattani, *Monum. ined.* 1786, sett. tav. ii; Panofka, *Neapels ant. Bildw.* I, 371. Cette pièce de vêtement, quand elle consistait en peaux, était proprement ce que Pollux, vii, 65, et x, 181,

désordres qu'y avait causés son absence, tels que celui qu'Æschyle introduit au commencement de sa tragédie[1], ou peut-être le sage *Pædagogue*, le *seul* des nombreux serviteurs d'Agamemnon qui fût resté fidèle à la mémoire et à la famille de son maître[2].

Notre peinture offre encore deux objets accessoires qui achèvent d'en caractériser le sujet d'une manière aussi sûre que neuve et curieuse. Le premier est cette *colonne ionique*, surmontée d'un *globe*, au pied de laquelle est renversé Agamemnon. Une colonne semblable, mais sans cet appendice, se voit sur le vase de Millin, qui a cru pouvoir l'interpréter comme une indication abrégée du local où se passe l'action représentée. Mais cet habile antiquaire n'avait pu comparer assez de monumens du même genre, pour s'assurer que, dans le plus grand nombre des peintures des vases grecs, la colonne employée avec cette dernière intention, c'est-à-dire pour figurer un *temple*, un *palais*, ou tout autre édifice public, est constamment d'*ordre dorique*[3], tandis que la *colonne ionique* a presque sans exception une signification funéraire, et qu'elle représente ainsi un *tombeau*[4], soit réellement, soit symboliquement. C'est à ce dernier titre que figure, à n'en pas douter, sur notre vase, la *colonne*, sur-tout avec le *globe* qui la surmonte, et dont l'intention funéraire n'est pas moins bien constatée par des monumens du même genre[5].

L'autre accessoire, bien plus curieux et non moins significatif, que présente notre peinture, est cet *Hermès barbu* et *ithyphalle*, avec des oreilles de *satyre*, qui offre une image aussi neuve que propre et caractéristique du sujet qui nous occupe. En effet, suivant la tradition

appelle, sur l'autorité d'un Comique, ὤα λουτρίς, qui servait surtout pour le bain ; voyez à ce sujet les observations de Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, XXI, p. 46, n. *c*. M. Ott. Müller rapporte à la même origine les *tabliers de peau* des *ludiones* étrusques, *die Etrusker*, IV, 1, 6, 215.

(1) Æschyl. *Agamemn.* 3, 18, 36.

(2) Sophocl. *Elect.* 1369-70 : Μόνον... πιστὸν ἐν πατρὸς φόνῳ. C'est le même personnage, désigné, à plusieurs reprises, comme le *vieux père nourricier* d'Agamemnon, Πατρὸς γεραιὸς τροφεύς, qui intervient aussi dans l'*Électre* d'Euripide, 16, 419, 490 sqq., et que nous retrouverons sur d'autres vases grecs.

(3) Cette intention est sur-tout exprimée d'une manière non équivoque sur le beau vase où Achille et Patrocle prennent congé de leurs parens assis à la porte de leur *palais*, figuré par un *portique dorique*, Millingen, *Anc. uned. Mon.* part. I, pl. XXI. Un *théâtre* est indiqué de même par des *colones doriques*, Millingen, *Vases grecs*, XLVI ; une *salle de banquet*, Millin, *Vases peints*, II, LXXVI ; un *bain public*, sur un curieux vase inédit de la collection de M. Dorow ; une *maison particulière*, sur une belle patère, de la même collection, où se voit une mariée conduite à la *demeure* de son époux. Je pourrais multiplier beaucoup ces exemples ; mais le peu que j'en ai cité, aidé de la mémoire du lecteur, doit suffire pour l'objet que j'ai en vue. Je dois faire observer que M. Panofka a proposé, *Vasi di premio*, tav. I, p. 6, une interprétation nouvelle, et beaucoup plus probable, à mon avis, du vase que j'ai indiqué en premier lieu ; mais cette interprétation ne change rien à la signification du *portique dorique*, qui représenterait, dans l'opinion de M. Panofka, le *temple* des divinités d'Éleusis.

(4) Cet emploi si fréquent de l'ordre ionique, avec cette intention qui ne saurait être douteuse, parce que les exemples en sont innombrables, et sur des vases dont plusieurs appartiennent certainement à une époque plus ancienne que celle où l'ordre en question prit place, à côté de l'ordre dorique, dans les constructions publiques des Grecs, doit tenir à quelque idée symbolique. Suivant toute apparence, la forme de la volute ionique, sur laquelle on a tant disserté, et dont Vitruve, il faut bien l'avouer, allègue une origine si ridicule, dérivait de l'usage de suspendre aux *autels* les *cornes* des victimes qu'on y avait sacrifiées : voy. à ce sujet un passage curieux d'un hymne de Callimaque, *ad Apollin.* 55-64. C'est ainsi que le *bucrâne* et les *guirlandes*, autres symboles dérivés de la même source, sont devenus des ornemens de la frise. De là, sans nul doute, la forme adoptée pour tant de cippes funéraires couronnés de *têtes de bélier* : de là aussi probablement l'emploi exclusif qui se fit d'abord de la *stèle à volute* pour les monumens funéraires. Cette stèle se trouve figurée, tantôt isolée, ceinte de bandelettes, et surmontée d'un *vase*, d'une *palmette*, ou de tout autre objet symbolique, d'usage funèbre, Millingen, *Vases grecs*, XXXIX ; Gargiulo, *Raccolta*, tav. 55 ; tantôt, et le plus souvent, employée à la décoration, soit d'une *édicule funéraire*, ainsi qu'il y en a tant d'exemples, entre autres dans Millingen, *Vases grecs*, XIX, Millin ; *Vases peints*, II, XXVI ; soit du *palais du roi des morts*, dont l'exemple le plus décisif, après celui du célèbre vase de Canosa, Millin, pl. III, est sans doute celui du superbe vase de don Pacileo, que je publie, pl. XLV.

(5) Une *colonne* surmontée d'un *globe* est sculptée sur une stèle grecque funéraire, dans Caylus, *Recueil* II, LXXV ; le même objet se retrouve sur des urnes étrusques, Inghirami, *Monum. etrusch.* ser. I, urne, tav. C. L'intention funéraire de ce *globe*, σφαῖρα, est établie par un témoignage classique, celui de Pausanias, V, 20, 1. Je rapporte à la même intention l'*orbis æneus*, *globe de bronze*, ou *petasus*, dont étaient surmontées les *pyramides* ou *stèles* du tombeau de Porsenna ; voy. sur ce monument l'opinion énoncée en dernier lieu par M. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 2, 1, 223-7, à laquelle j'avoue que je ne souscrirais cependant pas sans quelques restrictions. Du reste, la forme de cet appendice funéraire se retrouve, légèrement modifiée, dans la *pomme de pin* qui couronne une célèbre pierre sépulcrale, de travail étrusque, trouvée à Perugia, Gori, *Mus. etr.* III, part. II, tab. XX ; Inghirami, *Mon. etr.* ser. VI, tav. L 2 ; et l'on croit que le mausolée d'Adrien était décoré, à son faîte, d'un ornement semblable puisé sans doute à la même source.

la plus ancienne, celle d'Homère, ce fut dans un *repas*, au milieu du désordre et de l'ivresse d'une fête nocturne[1], qu'Agamemnon fut surpris par le lâche adultère qu'il avait eu l'imprudence d'accepter pour hôte. C'est cette même tradition que Pausanias nous a transmise, comme vivante encore après tant de siècles dans le lieu même qui en avait été le théâtre[2]; et c'était celle qu'avait suivie l'auteur du tableau décrit par Philostrate, ou Philostrate lui-même, à en juger par le soin avec lequel il y relève tous les détails d'une scène de carnage et de débauche, pour faire ressortir le contraste d'un meurtre et d'une orgie, qui caractérisait cette peinture[3]. Or, l'Hermès ithyphalle de notre vase offre, de la manière la plus expressive, l'image symbolique de cette orgie fatale; c'est la personnification, tout-à-fait conforme au génie grec, du *Kômos*, non tel qu'il était figuré dans une autre peinture décrite aussi par Philostrate[4], ni tel non plus qu'on le trouve représenté, dans l'ordre des personnages bachiques, sur un assez grand nombre de vases grecs[5], mais sous sa forme primitive, d'accord avec sa véritable nature, sous celle qui se rapportait directement à l'idée des plaisirs et des excès de la table, tel qu'il existait à Sparte, dans l'une de ses plus antiques images[6], et tel enfin qu'il devait se produire dans une scène comme la nôtre.

Une observation générale à laquelle donne lieu notre peinture, c'est que les attitudes forcées ou même bizarres de quelques personnages, l'expression pareillement outrée des traits et de certains détails, notamment de rides et de poils sur le visage, qu'on ne trouve jamais rendus sur les monumens de l'art grec, si ce n'est dans des cas particuliers et avec une intention déterminée, semblent indiquer que cette peinture se rapporte à une imitation dramatique, c'est-à-dire que les personnages y sont représentés sous le costume et avec le masque même qu'ils portaient dans quelque tragédie célèbre. Je présume que beaucoup de compositions que nous ont conservées les vases peints, et qui nous offrent le même caractère, avaient eu la même origine; que c'étaient des représentations de scènes tragiques, telles qu'elles avaient été primitivement ordonnées pour le théâtre : j'en produirai, dans la suite de ce recueil, plus d'un exemple authentique; et ce sera une nouvelle preuve de l'influence directe qu'exerça le théâtre sur le développement de plusieurs branches de l'art parmi les Grecs[7].

(1) Homer. *Odyss.* IV, 531, 535; XI, 410, 418.

(2) Pausan. II, 16, 5.

(3) Philostrat. *Imag.* II, 10 : Πλήρεις δὲ ὄψων τραπέζαι... ἐν κόσμω δὲ οὐδὲν τούτων. Ἀποθνήσκοντες γὰρ οἱ δαιτυμόνες, τὰ μεν λελάκτισται, τὰ δὲ συντέτριπται, τὰ δὲ ἀπ' αὐτῶν κεῖται, καὶ κύλικες δὲ ἐκ χειρῶν πίπτουσι,... καὶ ἀλκὴ τῶν ἀποθνησκόντων οὐδεμία· ΜΕΘΥΟΥΣΙ γάρ. κ. τ. λ. Conf. Liban. *Opp.* t. IV, p. 132.

(4) Philostrat. *Imag* I, 2.

(5) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, III, 18, 19; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, LXIV, LXV.

(6) Plutarch. *in Cleomen.* p. 808; *in Lycurg.* p. 55, B; voy. à ce sujet une longue et savante note de M. Welcker, *ad* Philostr. p. 202-215, où les diverses acceptions du mot Κῶμος, et les monumens qui s'y rapportent, sont réunis et discutés; voy. aussi M. Panofka, *Vasi di premio*, tav. III et 4, p. 7-8. Mais ni l'un ni l'autre de ces savans n'ont cité le trait le plus frappant peut-être, l'image que nous offre Æschyle, de *Kômos*, *enivré de sang humain*, et *fixé dans la maison des Atrides*, image d'après laquelle semble véritablement tracée la peinture de notre vase, *Agam.* 1189-91 :

Καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
Βρότειον αἷμα ΚΩ͂ΜΟΣ ἐν δόμοις μένει
Δύσπεμπτος.

(7) Cette influence de la scène tragique sur les arts d'imitation a déjà été remarquée par quelques critiques modernes, entre autres par M. Boettiger, *Andeutung.* 81, et *Quat. ætat. rei scen.* p. 6, 81, et par M. Heeren, *Ideen*, etc. B. III, Th. I, 475; et cette vue n'avait pas échappé non plus à Winckelmann, *Werke*, IV, 178, V, 234, 244. Mais ce qui n'était, de la part de ces écrivains, qu'un simple aperçu fondé sur des témoignages ou des traditions plus ou moins dignes de considération, devient ici, par la confrontation des monumens eux-mêmes, un fait positif, et l'un des principaux élémens de l'histoire de l'art.



Lith. von R. Diebelmann

§ VI.

Nous retrouvons la même influence, marquée d'une manière plus expresse et plus curieuse encore, s'il est possible, sur des monumens d'un autre genre, d'un autre peuple, et probablement aussi d'une autre époque.

Ce sont des bas-reliefs funéraires, provenant de la face antérieure d'urnes étrusques, en albâtre dit de Volterra, et d'un travail qui appartient à l'une des meilleures époques de l'art étrusque. Le sujet qui s'y voit représenté, est traité, sur deux de ces urnes que je publie[1], à-peu-près de la même manière et presque avec les mêmes personnages, mais avec des accessoires différens. Une urne entièrement semblable à la première des nôtres, si ce n'est la même, fut publiée par Buonarotti, parmi les planches ajoutées à l'ouvrage de Dempster[2]; et il s'en trouve une répétition, très-endommagée, dans le musée public de Volterra. La seconde de nos urnes étrusques, provenant de la même collection, est tout-à-fait inédite, et unique à ma connaissance. Le travail et la matière de l'une et de l'autre prouvent indubitablement qu'elles appartiennent à l'ancienne école de Volterra; et je ne sache pas en effet qu'aucune urne étrusque du même sujet ait été jamais rencontrée parmi celles qui sont provenues jusqu'à nos jours des fouilles de Chiusi, de Cortone et de Perugia.

Buonarotti ne vit dans cette composition qu'un *sacrifice humain*[3], sans essayer, du reste, d'en expliquer en aucune façon les détails ou les personnages, qui n'ont réllement rien de commun avec la manière habituelle dont sont représentés ces sortes de sacrifices sur les monumens de ce peuple. D'un autre côté, ce bas-relief s'explique si clairement de lui-même, qu'il y aurait lieu de s'étonner que le sujet en ait été si long-temps méconnu et le témoignage si complètement négligé[4], si l'on ne savait à quel point des préventions d'école ou des idées systématiques peuvent dominer l'esprit d'hommes, même supérieurs à leur siècle et à leur pays, tels qu'était certainement Buonarotti. Nos bas-reliefs représentent, à n'en pas douter, la *mort d'Agamemnon*, telle à-peu-près qu'elle est exposée dans la tragédie

(1) Voy. planches XXIX et XXIX A, 2.

(2) Dempster, *Etrur. reg.* II, LXXXI. J'ai tout lieu de croire que cette urne du recueil de Dempster est la même qui a été récemment acquise pour le cabinet du Roi, et d'après laquelle a été exécuté, sous mes yeux, avec tout le soin possible, le dessin que j'en publie.

(3) Buonarotti, *ad* Dempster, § XXIII, p. 32 : « Urna marmo« rea... ubi exprimi videtur sacrificium viri senis, perangusta « pænula induti. » Il ne dit rien des deux personnages dont ce vieillard est assailli ; et quant à la porte ouverte, il pense que c'est celle de la *crypte sépulcrale*.

(4) J'ai peine à concevoir qu'un savant tel que M. Uhden, qui paraît avoir acquis une connaissance exacte et familière des monumens étrusques, publiés ou recueillis, soit à Volterra, soit ailleurs, ait pu se permettre, *über die Todtenkisten der alt. Etrusker*, une assertion aussi positive que celle-ci, p. 42 : « Der « Mord des Königs Agamemnon ist auf den mir bekannten « Todtenkisten nicht dargestellt. » N'aurait-il donc pas connu nos urnes étrusques? ou le sujet qu'il y avait vu, serait-il différent de celui que je propose? L'une ou l'autre supposition me paraît bien difficile à admettre. Du reste, il n'est pas surprenant que la mémoire d'Agamemnon ait été populaire chez les Étrusques, au point de fournir à leurs artistes le sujet d'une composition qui doit avoir été souvent répétée par eux. On sait qu'Halesus, le fondateur d'une des principales cités étrusques, *Falerii*, passait pour être originaire d'Argos, d'où il s'était banni après la mort d'Agamemnon, Ovid. *Amor.* III, 13, 31 : de là, les épithètes *agamemnonius*, *atrides*, dont le nom de cet Halesus est constamment accompagné chez les poètes latins, Virgil. *Æn.* VII, 723; Ovid. *Fast.* IV, 73; et soit que l'on veuille nier ou admettre la réalité de cette colonie argienne, toujours est-il certain que le culte de la Junon d'Argos, tel qu'il était établi à *Falerii*, Dionys. Hal. *Ant. rom.* I, 21, suppose nécessairement d'anciens et intimes rapports entre cette cité étrusque et la capitale des états d'Agamemnon. Aussi, le vieux Caton assurait-il, sans doute d'après des traditions nationales, que *Falerii était issue d'Argos*, *Falisca Argis orta*, *ap.* Plin. *H. N.* III, 8. J'ai exposé ailleurs, *Hist. de l'établissem. des colon. grecq.* II, 345-49, les preuves de cette colonie, à l'appui desquelles M. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 4, 3, a produit récemment de nouvelles considérations. Mais un fait non encore remarqué, et qui se lie sans doute à la même tradition, c'est que, dans une contrée de l'Asie-mineure, dont les Tyrrhéniens-Étrusques étaient originaires, à Clazomènes, la mémoire d'Agamemnon jouissait d'honneurs publics, Pausan. VII, 5, 5.

d'Æschyle; et la seule chose qui puisse encore peut-être exciter quelque surprise, dans un sujet si clair, c'est que je sois le premier à le signaler à l'attention des antiquaires.

Le lieu où se passe l'action est l'appartement même d'Agamemnon, où il s'était retiré pour se livrer au repos. La porte en est ouverte à deux battans, et laisse entrevoir un jeune Grec, vêtu d'une simple tunique courte, sans doute un des serviteurs du prince[1], qui paraît contempler avec effroi l'attentat dont le hasard ou la nécessité l'a rendu témoin. Ces sortes de détails domestiques et d'images familières, tels que l'indication de la chambre à coucher, du lit, des meubles, se rencontrent fréquemment sur les urnes étrusques[2], et donneraient lieu de penser, d'après l'analogie de ces détails avec ceux que nous offrent les peintures des vases grecs, que la civilisation étrusque avait fini par prendre une forme hellénique, si l'on ne devait plutôt y voir l'effet de l'imitation constante des modèles grecs. Agamemnon, assailli à l'improviste dans le *sanctuaire* même de sa demeure[3], s'est réfugié sur l'*autel domestique*[4]; il est vêtu d'une tunique courte, et enveloppé dans un *ample péplus* qu'a jeté sur lui sa perfide épouse, et dont il cherche vainement à se débarrasser, pour parer les coups qu'on lui porte. C'est là ce *vêtement inextricable*, ce *filet de la mort*, ce *voile tissu par les Furies*[5], qui joue un si grand rôle dans toute la trilogie d'Æschyle, et qui, déployé tout sanglant sur la scène, au dénouement des *Coëphores*[6], dut produire un si terrible effet au théâtre, et fournir aux arts d'imitation une image si favorable, en même temps qu'un trait si caractéristique[7]. Un genou sur l'autel, le bras droit embarrassé dans ce long manteau, Agamemnon se débat

(1) C'est l'un des *portiers*, θυρωρῶν, indiqués par Æschyle, *Coëph.* 560.

(2) On en trouve des exemples, notamment sur des urnes qui représentent la fable d'*Ériphyle*, celles d'*Alceste*, de *Médée*. La plupart de ces monumens, encore inédits, et dont M. Uhden n'a donné lui-même aucune indication, seront publiés dans ce recueil.

(3) Homer. *Od.* IV, 304 :

Ἀτρείδης δὲ καθεῦδε ΜΥΧΩΙ δόμου ὑψηλοῖο.

(4) Cet *autel domestique*, qu'Æschyle, *Agam.* 970, nomme δωματῖτιν ἑστίαν, ou, comme il dit ailleurs, 1040, κτησίου βωμοῦ, était placé au centre de l'habitation, 1058, ἑστίας μεσομφάλου. Ici, par une transposition facile à expliquer, il figure dans l'appartement même d'Agamemnon, pour rendre la scène plus pathétique. C'est par un semblable motif que l'*autel domestique* du palais de Clytemnestre, enlevé par un des serviteurs, pour qu'il ne fût pas souillé du meurtre commis dans ce palais, se voit représenté sur un célèbre bas-relief, Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXII. Du reste, cet usage de chercher un refuge sur les autels était essentiellement *grec*, et cette particularité suffirait seule pour indiquer la source où avait puisé l'auteur de notre bas-relief étrusque. Rien n'est plus célèbre que l'*autel de la Pitié*, Ἐλέου βωμός, à Athènes, et l'usage auquel il servait, Lys. *Orat.* p. 69, ed. Reiske. C'était sur l'*autel domestique* que les esclaves se réfugiaient contre la colère de leurs maîtres, Plaut. *Mostellar.* V, 1, 45-54, et 2, 22, motif d'une statue curieuse du *Musée Pie-Clémentin*, III, XXXVII. Mais ce privilége des autels était trop souvent impuissant contre la vengeance, ainsi que le prouvent tant de témoignages de l'histoire grecque, qui remplissent presque tout l'intervalle de *Priam*, massacré sur l'*autel de Jupiter Hercæus*, comme nous le montre le célèbre vase Vivenzio, à *Démosthène*, vainement réfugié sur l'*autel de Neptune*, ΕΠΙΒΩΜΙΟΣ, tel qu'il nous apparaît sur un rare monument antique, publié dans l'édition romaine de l'*Histoire de l'art*, par Winckelmann, II, 254. Les vases nous présentent souvent des personnages de sexes divers dans une situation analogue. Ainsi, un beau vase du musée de Biscari, à Catania, nous montre *Hélène assise sur un autel*, sur lequel elle s'appuie de ses deux mains, dans une attitude aussi neuve qu'expressive. Nous verrons de même, sur un vase que je publie, pl. XL, *Oreste* réfugié sur l'*autel* de Delphes, après l'assassinat de Pyrrhus qu'il vient d'y commettre. C'était donc de la Grèce que les Étrusques avaient emprunté cet usage, ou du moins, c'était d'après des monumens grecs que les artistes de ce pays en avaient reproduit l'image. L'un des témoignages les plus décisifs que je puisse alléguer à cet égard, est celui des vases récemment découverts dans l'ancien territoire étrusque, qui appartient aujourd'hui au prince de Canino. Parmi les nombreuses représentations, toutes empruntées à l'art et à la mythologie grecs, qui figurent sur ces vases, se trouve plusieurs fois répété le sujet de *Troïlus tué par Achille sur l'autel* même où il s'était réfugié; et sur l'un de ces vases, ce sujet est désigné par les inscriptions, ΤΡΟΙΛΟ[Σ], ΒΟΜΟΣ, qui s'y lisent; voy. le *Catalogo di scelte antichità etrusche trovate negli scavi del Pr. di Canino*, 1828-29, n. 2, p. 58, n. 25, 81.

(5) La variété et l'énergie des expressions avec lesquelles Æschyle reproduit souvent cette image terrible, prouvent en effet l'importance que le poète y attachait, soit qu'elle lui eût été fournie par la tradition, soit qu'elle fût de son invention; voy. *Agamemn.* 1381 : Ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων; 117 : Δίκτυόν τί γ' Ἅιδου; 1602 : Ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐριννύων. La même image est encore rappelée en d'autres termes, *Coëph.* 489-92; et *Eumen.* 630-35.

(6) *Coëphor.* 980-83.

(7) Cette image, quelle qu'en ait été la source primitive, due au génie d'Æschyle ou à la tradition, avait été adoptée par la plupart des Tragiques; on ne saurait en douter, d'après l'emploi qu'en fait Euripide, *Orest.* 25 : Ἣ πόσιν ἀπείρῳ περιβαλοῦσ' ὑφάσματι; conf. Schol. *Ibid.* De là, sans doute, elle avait passé dans la langue générale de la poésie, Lycophr. 1099 sqq., 1375, et Schol. *ad hh. ll.*, et dans celle de l'art, à en juger d'après la peinture décrite par Philostrate, *Imag.* II, 10 : Πέπλου τέχνῃ πρὸς ἀπείρου. N'est-il pas intéressant de retrouver la même

vainement entre ses deux meurtriers; d'un côté, Ægisthe nu, à la réserve de la chlamyde qui flotte sur son bras gauche, a saisi le malheureux prince par la tête, et s'apprête à le frapper du fer nu qu'il tient de la main droite; de l'autre côté, Clytemnestre, la tête ornée d'un diadème, vêtue d'une longue tunique, avec son péplus attaché autour des hanches et noué par devant, de cette manière significative que je ne puis m'empêcher de signaler à chaque fois qu'elle se reproduit dans des sujets pareils, sans doute avec la même intention; Clytemnestre, dis-je, soulève de ses deux mains, pour en accabler sa victime, un *marche-pied*[1], c'est-à-dire précisément un meuble analogue à celui que nous avons vu figuré, aux mains du même personnage, sur notre vase grec, et qui n'est évidemment, dans ce cas-ci comme dans l'autre, qu'un instrument fourni par le hasard à la fureur[2]. Derrière Ægisthe, est une femme ailée, vêtue d'une tunique courte attachée par une ceinture qui laisse à découvert sa poitrine, sur laquelle se croisent deux larges courroies, et les pieds chaussés de brodequins. A ce costume, sous lequel se reproduit constamment ce même personnage sur les monumens étrusques, et dont tous les traits, empruntés à l'art grec, se retrouvent dans le costume que portent, sur une foule de vases peints, les *nymphes chasseresses*, et au même titre les *Euménides*[3], on ne peut méconnaître l'*Érinnys*, la Furie vengeresse du crime, témoin naturel et pour ainsi dire obligé d'une scène pareille. Celle-ci porte d'ailleurs dans ses deux

image, puisée certainement à la même source, sur des monumens de l'Étrurie? Et n'est-ce pas là un de ces traits caractéristiques auxquels on peut reconnaître l'influence des traditions grecques sur ces monumens étrusques? Je parlerai plus bas d'une application singulière qui a été faite de ce trait de la tragédie à des monumens relatifs à l'histoire d'Oreste.

(1) Cet objet, figuré comme une *épée* sur l'estampe de Buonarotti, sans doute par une méprise du dessinateur, se reconnaît en effet pour un *marche-pied*, sur le monument même que j'ai sous les yeux; et nous verrons bientôt que, sur une autre représentation du même sujet, le même meuble est figuré d'une manière qui ne laisse point place au moindre doute. L'*escabelle*, θρῆνυς ou θρανίον, Pausan. v, 11, 2; conf. Etymol. Magn. *v.* Θρανίου, et Hesych. *vv.* Θρανίον et Θρῆνυν, était d'ailleurs un meuble à l'usage des temps héroïques. Homère manque rarement l'occasion d'en faire mention; ainsi, lorsqu'il représente Hélène assise *sur son trône*, ἐν κλισμῷ, il ajoute, *Odyss.* IV, 136 : Ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν. On voit fréquemment le meuble en question figuré sur les vases, et toujours, ainsi que dans Homère, comme une marque de dignité, au point que Winckelmann a cru que ce pouvait être un signe caractéristique de la divinité, ou du sacerdoce, qui y participe en quelque sorte, *Mon. ined.* t. II, p. 23, 71, 152. Millin a fait la même remarque, *Vases peints*, II, XXXVII, 63, note 2; à quoi j'ajouterai que, sur un grand nombre de bas-reliefs grecs funéraires, Pacciaudi, *Mon. pelop.* I, 110, II, 223, 237, 273; Biagi, *Mon. gr. necrol.* tab. XVII, XVIII, le meuble en question se voit au pied de personnages élevés à la dignité héroïque; voy. aussi *Mus. Chiaramont.* VIII, p. 22, et sur-tout, Thiersch, *über die Epochen der bildend. Kunst.* 437. Mais il nous restait à trouver ce meuble employé comme une arme meurtrière, à raison même de l'usage familier qui s'en faisait. On peut supposer qu'il était de bronze, comme la plupart des meubles antiques trouvés à Pompéi et à Herculanum.

(2) Dans la version des Tragiques, c'est toujours *Clytemnestre* qui prend au meurtre d'Agamemnon la part la plus directe, Æschyl. *Agam.* 1118; Sophocl. *El.* 281; Euripid. *Orest.* 497, *Andromach.* 1026-7; *El.* 1167. Quelquefois même *Ægisthe* est réduit au rôle d'instigateur ou de spectateur du crime, Æschyl. *Agam.* 1657; tandis que, dans Homère, par des motifs faciles à apprécier, c'est ce personnage seul qui le commet. L'auteur de notre bas-relief étrusque a combiné les deux traditions de la manière la plus expressive et la plus heureuse, telle qu'il l'avait trouvée sans doute consacrée par quelque bel ouvrage grec.

(3) Cette analogie a déjà été remarquée par de savans antiquaires, Heeren, *Comment. in op. cælat. Mus. P. Clem.* § XIX, p. 27 29; Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXII, p. 44, not. *e*; Millin, *Vases peints*, II, 40, d'après des motifs auxquels il est superflu de rien ajouter. Les monumens nouveaux que je produirai à l'appui de ce fait, rendent d'ailleurs tout autre témoignage inutile. Je me contenterai d'observer ici que, contre l'usage à-peu-près général des Etrusques, qui, dans la représentation des *Monstres*, des *Chimères*, des *Larves*, et des *Furies* elles-mêmes, employées au supplice des criminels, se plaisaient à offrir des images hideuses et effroyables. voy. Boettiger, *Andeutung.* 26. l'*Euménide* figurée sur notre monument n'a rien que de conforme au costume grec de la belle époque de l'art. Ce n'est point la terrible *Érinnys*, telle que l'avait offerte pour la première fois Æschyle, sous les traits d'une *vieillesse hideuse*, avec le *visage ensanglanté*, des *serpens dans les cheveux*, et *sans ailes*, *Eumen.* 51-52; 150; 179-195; 250; c'est plutôt une de ces *Euménides ailées* et *chasseresses*, Δρομάδες, Πτεροφόροι Εὐμενίδες, telles que les représente Euripide, *Orest.* 317-321, et que nous les montrent tant de vases grecs, d'après le modèle qui avait prévalu sur les monumens de la Grèce elle-même, Pausan. I, 28, 6. Cette observation concourt avec celles qui ont été faites plus haut, pour prouver que les monumens de l'art étrusque auxquels elle s'applique, ont été produits sous l'influence des idées tragiques, dans un temps où ce qu'elles avaient eu d'abord de terrible et de repoussant, avait été adouci par le progrès des mœurs et par celui de l'art; conséquemment, à une époque bien plus récente qu'on ne le pense communément. On peut remarquer encore que, sur les monumens qu'on serait tenté de croire exécutés d'après des idées proprement étrusques, à raison des inscriptions étrusques qui s'y lisent, par exemple, sur l'urne du *parricide d'Oreste*, pl. XXIX A, 1, l'*Érinnys* et le *Charon* conservent les formes repoussantes du système national; d'où il suit que là où des personnages du même ordre se produisent sous des traits conformes à l'euphémisme de l'art, l'influence grecque s'est exercée seule et sans partage.

mains un objet mutilé sur l'urne de Buonarotti, mais intact sur une autre urne de Volterra, et qui est un *flambeau* tenu transversalement : ce qui achève de caractériser cette figure, de la manière la moins équivoque, pour une *Érinnys*.

La seconde composition de ce sujet dramatique ne diffère que par quelques détails de celle qui vient d'être décrite[1]. C'est pareillement dans sa chambre à coucher[2] qu'Agamemnon est surpris par les assassins; et c'est même dans son lit, dont la draperie et les coussins qui la recouvrent sont soigneusement indiqués, que ce malheureux prince est assailli. Il est à demi entouré de son péplus, qui servait à-la-fois, comme on sait, de manteau le jour et de couverture la nuit[3]; et il semble vouloir se faire une espèce de bouclier du voile fatal dont on l'avait d'abord enveloppé. Ægisthe offre absolument le même mouvement et la même action que sur l'urne précédente, si ce n'est que, de la main gauche, il écarte le voile avec lequel se défend Agamemnon. Clytemnestre apparaît également sous le même costume et dans la même attitude, sauf son action, qui est un peu moins véhémente; mais ce qui est toujours très-remarquable, c'est le meuble qu'elle porte des deux mains sur sa tête, et qui est un *marche-pied*, parfaitement indiqué : en sorte qu'il n'est pas possible de douter que ce meuble, d'un usage si familier, ainsi reproduit constamment dans une scène si terrible, ne fût un élément tout-à-fait caractéristique du sujet en question, un trait emprunté de quelque tradition célèbre, et qui avait sans doute aussi été employé au théâtre dans une de ces nombreuses tragédies que le temps nous a enviées[4]. L'*Érinnys*, placée derrière Ægisthe, a le même vêtement que sur l'autre bas-relief, si ce n'est qu'elle n'a point d'*ailes;* particularité qui n'est pas sans exemple sur les monumens de l'art étrusque, et qui se rapproche davantage du costume grec, tel qu'il avait été conçu par Æschyle pour ces sortes de personnages[5]. Elle est du reste caractérisée en sa qualité d'*Érinnys* par le *flambeau allumé* qu'elle tient des deux mains, et dont la conservation, aussi bien que le motif, ne donne lieu à aucune incertitude. Tout enfin, dans la composition, dans le costume, dans le style, dans les accessoires, respire ici le goût grec le plus pur, et fait de ce bas-relief, exécuté par des mains étrusques, en matière même du pays, un monument aussi curieux qu'authentique de l'accord intime qui régnait entre ces deux écoles de l'art antique.

Je puis maintenant proposer une explication à-peu-près certaine d'un beau bas-relief romain, où Visconti, qui l'a publié, avait cru voir, mais avec une sorte d'hésitation, la *vengeance d'Oreste sur Ægisthe et Clytemnestre*[6]. La différence totale qui existe entre cette composition et celle que l'on connaît du même sujet, était bien propre, en effet, à inspirer à l'illustre antiquaire quelques doutes sur la justesse de son explication. C'est un fait, dont

(1) Voy. planche XXIX A, 2. Cette urne fait partie du musée public de Volterra.

(2) Euripid. *El.* 158 : Κοίτᾳ ἐν οἰκτροτάτᾳ θανάτου.

(3) Pollux, *Onomast.* VII, 13, 47 et 50.

(4) Il semble en effet que le théâtre grec avait fait un fréquent usage de traits de cette espèce, d'après ce vers d'une tragédie cité dans une *Homélie* de S. Basile : Ἐπ' ἐχθροὺς θυμὸς ὁπλίζει χεῖρα. Mais ce qui est sur-tout remarquable, c'est que, sur un superbe vase peint dont le sujet, qui ne me paraît pas encore expliqué, représente bien certainement en tout cas une *scène tragique*, Gori, *Mus. etr.* II, CXXX, un des acteurs de cette scène sanglante se sauve en portant sur sa tête le meuble dont il est question.

(5) Æschyl. *Eumen.* 250. Dans Euripide, *Iphig. in Taur.* 289, *Orest.* 275, les *Furies* sont déjà *ailées;* et c'est de cette manière qu'elles sont figurées sur un grand nombre de vases grecs, quelques-uns desquels doivent appartenir à une assez haute antiquité. M. Boettiger, en regardant les *ailes* des Furies comme une invention récente, due uniquement aux artistes, n'est peut-être pas resté aussi fidèle aux traditions antiques de l'art, sur ce point, que sur les autres particularités du costume général de ces déesses; voy. les *Furies*, p. 18-19, et sur-tout Voss, qui a discuté cet article avec beaucoup de sagacité, *Br. mythol.* II, 15.

(6) Visconti, *Mus. P. Clem.* V, tav. agg. A, n. VI. Ce bas-relief existe dans le palais *de' Circi alla Pedacchia.* Millin l'a reproduit, avec l'explication de Visconti, dans sa *Galer. mytholog.* CLXV, 618; et M. Boettiger a semblé pareillement admettre l'explication de l'interprète du musée Pie-Clémentin, dans sa *dissertation* citée plus haut, note 117, p. 69

personne mieux que lui n'avait pu acquérir la connaissance, que les bas-reliefs de sarcophages, qui ont rapport au même sujet mythologique, dérivent tous, quelques variantes qu'ils présentent dans les détails de la composition ou même dans le nombre des personnages, d'un seul et même type, qui dut être emprunté de quelque original célèbre. Tels sont, parmi les nombreux exemples que j'en puis citer, les bas-reliefs qui représentent la fable de *Méléagre*, celles d'*Hippolyte*, de *Niobé*, d'*Alceste*, de *Médée*, et sur-tout la *vengeance d'Oreste*[1]. La même observation s'applique aux bas-reliefs d'urnes étrusques, desquels il nous est parvenu jusqu'à vingt répétitions d'un même sujet, toutes, pour ainsi dire, calquées sur un même modèle, bien que toutes variées dans les détails de l'exécution, comme inégales en mérite. C'était donc déjà un motif suffisant de douter que deux compositions aussi essentiellement différentes l'une de l'autre que celles des deux bas-reliefs publiés par Visconti, représentassent l'une et l'autre le même sujet. L'examen du second de ces bas-reliefs achève de montrer qu'ils n'ont entre eux d'autre rapport que celui qui lie, dans le développement du même drame, le meurtre d'Agamemnon et le châtiment de ce crime. Ce sont deux actes qui se suivent, dans la trilogie figurée d'Oreste, mais d'ailleurs sans aucune ressemblance dans la composition, non plus que dans le sujet même : ce qui était en effet une condition nécessaire d'une représentation qui, se rapportant à un fait analogue, mais distinct, devait par cela même offrir une ordonnance toute différente, afin de prévenir toute équivoque. Voici du reste comment s'explique, dans mon hypothèse, le bas-relief dont les principaux détails sont restés sans motif et sans vraisemblance, dans celle de Visconti, et dont un accessoire éminemment caractéristique, que cet illustre antiquaire avait regardé comme insignifiant, faute de connaître les urnes étrusques où il figure d'une manière si constante et avec une intention si positive, achève de déterminer le véritable sujet.

Agamemnon, vieux et *barbu*, le front ceint du bandeau royal, est assis sur un *trône* élevé, avec son *bouclier* dressé contre son siége, et un *marche-pied* placé devant lui. Ce trône et ces insignes de la royauté, cette arme sur-tout, monument de tant de combats glorieusement soutenus, ne pouvaient, sous aucun rapport, convenir au lâche usurpateur qui s'était introduit par l'adultère et par le meurtre dans la maison du roi d'Argos ; et l'âge et le caractère d'Ægisthe ne comportaient pas non plus la *barbe*, trait distinctif du personnage d'Agamemnon[2]. Ce prince est assailli par ses deux meurtriers, à peu de chose près comme sur notre vase grec et sur nos urnes étrusques, c'est à savoir, d'un côté, par *Ægisthe*, nu et imberbe, qui le saisit d'une main par les cheveux et tire de l'autre son épée pour l'en frapper ; du côté opposé, par *Clytemnestre*, dans la même attitude qu'elle a sur nos bas-reliefs étrusques, et, ce qui est un trait de ressemblance bien plus décisif encore, avec un *marche-pied*, parfaitement indiqué aux yeux de Visconti lui-même[3], qu'elle soulève de ses deux mains pour en accabler de même sa victime. La présence d'un pareil meuble, dans un pareil sujet, constitue véritablement un de ces élémens distinctifs, qui, dans le langage figuré de l'art, avaient, en vertu de certaines traditions, un emploi constant et une signification déterminée.

(1) Il sera question ci-après de ces bas-reliefs de la *vengeance d'Oreste*, à l'occasion du fragment que je publie, pl. XXV, 2, provenant de l'une des nombreuses répétitions de ce sujet.

(2) J'ai déjà observé plus haut, p. 138, note 5, que sur un vase peint publié par Millin, où il a vu *Ægisthe entraînant Clytemnestre au meurtre d'Agamemnon*, je ne pouvais reconnaître un pareil sujet, ni dans l'action, ni dans le costume des personnages. J'ai reconnu depuis que M. Toelken en avait jugé de même, et qu'il proposait pour sujet de cette peinture, *Mérope arrêtée par le Berger, au moment où elle va immoler son fils* ; voy. *Götter und Heroen der Griechen*, Taf. XLVI, n. 397.

(3) Visconti, p. 84 : Uno scabello o suppedaneo.

Toutes les autres circonstances exprimées sur notre bas-relief s'accordent parfaitement d'ailleurs avec le sujet en question. Derrière Ægisthe, la figure que Visconti désigne comme *une Furie armée d'un fouet,* est effectivement un personnage allégorique; mais l'objet qu'elle tient, et qui me paraît être un *croc* ou une *clef,* la signale plutôt pour *Anankê, la Nécessité*[1], personnage qui remplit du reste dans cette composition le même office que l'*Érinnys* de nos urnes étrusques, et qui y figure au même titre. Un Argien, complice sans doute involontaire du meurtre qui se commet, à en juger d'après son attitude et d'après la manière dont il tient

(1) Ce personnage allégorique avait un temple à Corinthe, Pausan. II, 4, 7 : ἈΝΆΓΚΗΣ καὶ Βίας ἱερόν; et il en est souvent fait mention, tant au propre qu'au figuré, chez des auteurs grecs de tout âge; conf. Herodot. VIII, 111; *Analect.* Brunck, I, 205. Euripide semble l'identifier avec la Parque, *El.* 1310 : Μοίρας Ἀνάγκης. C'est donc à une source purement grecque, que les Romains, qui firent pareillement un grand usage de ces sortes de divinités, puisèrent l'idée et probablement aussi les symboles de la *Nécessité,* telle qu'Horace la décrit, sans doute d'après quelqu'une de ses images en bronze, dans ces vers si connus, *Carm.* I, 35, 17-20, conf. *ad h. l.* Mitscherlich :

Te semper anteit sæva NECESSITAS
CLAVOS trabales et cuneos manu
Gestans aena, nec severus
VNCVS abest, liquidumque plumbum

L'instrument que désigne Horace par les mots *severus uncus,* me paraît être celui que tient, sur notre bas-relief, le personnage où je crois reconnaître *Ananké.* C'était originairement une *clef,* symbole des divinités chthoniennes, et, à ce titre, donné pour attribut à Pluton κλειδοῦχος, *Hymn. Orph.* XVIII, 4 : Πλούτων, ὃς κατέχεις γαίης ΚΛΗΪΔΑΣ ἁπάσης, conf. Pausan. V, 20, 1; Apollodor. III, 12, 6, et ibi, Heyne; à l'une des Nymphes, compagnes de *Perséphoné,* Pausan. *ibid.*, et à l'une des trois divinités infernales qui formaient la *Triple Hécate*, appelée elle-même, dans un *hymne orphique*, II, 5, Κλειδοῦχον Ἄνασσαν, sans doute, par allusion à son office de Φύλαξ, Theocrit. Schol. *ad Id.* II, 12, et de Προθυραία, *Hymn. orph.* II, 4 et 12; voyez les monumens et les témoignages recueillis à ce sujet par M. Boettiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, p. 273, not. 12. La *Diane Clatra*, de la célèbre tablette de bronze ombrienne, Spon, *Miscell.* III, n. 33, avec l'instrument qu'elle tient, et que Lanzi croit être une *serrure de porte, Saggio,* etc. II, 460, not. 3, se rapporte au même système de représentations et au même ordre d'idées. La *clef* symbolique en question se portait *appuyée contre l'épaule*, ainsi qu'il résulte d'un passage d'un *hymne* de Callimaque, *in Cerer.* 45 : Κατωμαδίαν δ' ἔχε κλαΐδα; et c'est précisément de cette manière que nous voyons le même symbole ou un attribut équivalent porté par les statues d'*Æon*, mais sur-tout le *croc* d'Osiris, qui doit être l'*uncus severus* d'Horace, de même que l'autre symbole égyptien, qu'on appelle vulgairement la *clef du Nil*, paraît répondre à la *clef* souterraine de *Pluton*, d'*Hécate* et de *Cérès*. Dans tous les cas, il est sans doute très-digne de remarque que l'instrument, quel qu'il soit, que tient le personnage allégorique de notre bas-relief, soit porté de la même manière, c'est-à-dire, *appuyé contre l'épaule :* ce qui se rapporte indubitablement, comme l'instrument lui-même, à quelque intention symbolique. Ce rapprochement curieux et neuf manquait à ceux qu'a produits M. Boettiger, à l'appui de ses observations sur Janus, *Ideen*, etc. p. 247-273, et n'avait pas été entrevu par les savans, tels que Spanheim, *ad* Callimach. *loc. cit.*, et Wesseling, *Observatt.* t. I, 2, p. 6-11, qui avaient fait accidentellement du symbole en question, un examen plus ou moins approfondi, ni même par Schwarz, auteur d'un traité particulier *de Diis* κλειδούχοις, réimprimé dans ses *Opuscula*, par Harles, n. III, 1792. Quant au *clou*, proprement dit, qu'Horace donne pour attribut à la *Nécessité*, et qui était aussi l'un de ceux de la *Fortune* d'Antium et de la *Nortia* étrusque, ce symbole peut donner lieu à d'autres rapprochemens non moins curieux. On connaît le *clou annal*, Festus, *h. v.;* Tit. Liv. VII, 3, dont l'usage avait passé des Étrusques aux Romains, et qui, dans le système symbolique de ces anciens peuples, désignait primitivement l'immuable loi de la Destinée; d'où il était naturel d'en faire l'attribut de la *Nécessité;* voyez à ce sujet les observations de M. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 7, 6, t. II, p. 330-331. C'est certainement à ce dernier titre que, sur plusieurs miroirs mystiques étrusques, et notamment sur celui qui a rapport à la fable de Méléagre, Vermiglioli, *Iscriz. etr.* t. I, cl. II, p. 44, on voit un *clou* aux mains de la Parque ATRPA (*Atropos*), et non un *style*, comme l'a cru M. Panofka, *Mus. Bartoldian.* p. 26, attendu que l'intention de fixer le *clou* au moyen du *marteau* que cette Parque tient de l'autre main, est rendue évidente par la présence même de ce marteau, tandis qu'il n'existe aucun rapport entre le *style* et le *marteau*, dans l'hypothèse de M. Panofka. C'est peut-être aussi par la même raison qu'on pourrait expliquer la présence des *clous de fer*, qui se rencontrent si souvent dans des tombeaux grecs et romains de la Campanie, Jorio, *Sepolcr. ant.* 127-129; Bamonte, *Antich. Pestan.* p. 74, et dont on n'a su dire rien autre chose, sinon qu'ils étaient censés servir aux réparations de la barque de Charon. Une semblable idée paraît assez puérile; tandis que, dans l'ancien système italique, qui plaçait un *clou* aux mains de la *Parque* et de la *Nécessité*, comme symbole de l'inévitable destinée, cet objet acquérait une signification funéraire d'accord avec tous les autres meubles de la tombe. Pour revenir à notre bas-relief romain, où Visconti a cru voir un *fouet* à la main de la figure qui nous occupe, et qu'il désigne comme une *Furie*, outre qu'encore une fois cet instrument ne ressemble pas à un *fouet,* il est certain que ce dernier attribut ne se trouve aux mains des *Furies* sur aucun monument de l'art antique, mais seulement dans des descriptions de poëtes, Virgil. *Æn.* VI, 570, VII, 451; conf. Lacerd. *ad hh. ll.;* Valer. Flacc. *Argon.* VIII, 20, lesquelles sont ici tout-à-fait dépourvues d'autorité. Ce *fouet* lui même, instrument tout poétique, formé de *vipères* en guise de *courroies,* ἐχιδνήεσσαν ἱμάσθλην, Nonn. *Dionys.* XLIV, 1134, *crepitantia torto angue flagra*, Pacat. *Panegyr.* c. 42, n'offre réellement pas la moindre analogie avec l'instrument ou symbole que porte ici notre figure; et M. Boettiger, qui a recueilli avec tant de soin et discuté avec tant de sagacité tout ce qui concerne les attributs des Furies, n'aurait pas dû admettre celui-ci, sur la seule autorité de notre bas-relief, ou plutôt d'après la seule assertion de Visconti; voy. la *dissertation* citée plus haut, p. 69, note 117. Je remarquerai enfin que, sur les peintures étrusques des grottes de Corneto, deux des Furies employées à tourmenter les méchans dans le Tartare, tiennent d'une main un objet qui paraît figuré comme une *clef,* et qu'elles portent en guise de symbole, tandis qu'elles ont dans l'autre main divers instrumens de torture, mais non un *fouet;* voy. Dempster, *Etr. reg.* II, LXXXVIII.

1



2.



son glaive de la main gauche, et une femme qui s'enfuit effrayée, terminent ce côté de la composition. L'autre côté nous offre un groupe, dans lequel on ne peut reconnaître que *Cassandre* près d'être égorgée par un satellite du tyran, malgré l'intervention de la *vieille nourrice*, personnage qui figure sur tant de bas-reliefs antiques, sans doute à l'imitation des compositions théâtrales. Près de ce groupe, un jeune Argien, qui s'est saisi d'un *vase* comme du premier objet tombé sous sa main, et une femme, qui tient, sans doute à raison de la même circonstance, un instrument ou arme difficile à déterminer, achèvent de caractériser le sujet de manière à ne pouvoir s'y méprendre. En effet, suivant la tradition antique et locale, telle que nous l'ont transmise Homère et Pausanias, Cassandre fut enveloppée dans le massacre d'Agamemnon et de ses amis, au sein de la fête où sa présence même servit de prétexte à cet attentat[1]. Or, tous les personnages, tous les accessoires de notre bas-relief, répondent manifestement à cette tradition. Le *cratère*[2] que tient l'un des personnages pour en accabler son adversaire, et que Visconti ne peut expliquer que comme un objet pris au hasard; l'autre *vase* semblable, placé debout à l'extrémité de la composition, sans doute aussi avec intention, et non pas accidentellement, mais dont ce savant ne tient aucun compte; ces femmes et ces hommes qui se mêlent et s'attaquent ainsi avec des armes toutes bachiques, dans une action si violente; tout cela s'accorde avec la tradition du meurtre d'Agamemnon et de Cassandre, accompli dans un banquet, avec la peinture décrite par Philostrate, et avec celle de notre vase grec; et en même temps, rien de tout cela ne peut convenir à la mort d'Ægisthe et de Clytemnestre, telle que nous la trouvons exposée sur le théâtre ou figurée sur les monumens. Je pourrais même soutenir que la composition qui nous occupe est empruntée du même modèle, ou puisée à la même source, que la peinture de Philostrate, tant il y a d'analogie dans la manière dont les détails d'une fête et d'un combat se présentent mêlés sur l'une et l'autre : ce qui constituait certainement le principal caractère de cette peinture, et ce qui était un trait exclusivement propre au sujet en question. Dans tous les cas, il est impossible que le rapport de tant de circonstances conformes à des témoignages antiques, soit une chose entièrement fortuite; et lorsque à une explication, d'ailleurs si vraisemblable en elle-même, vient se joindre un trait aussi caractéristique que le *meuble* dont Clytemnestre est armée sur tous ces bas-reliefs antiques, il semble que la question soit désormais décidée en faveur de l'interprétation qui seule rend compte de toutes ces circonstances, et qui seule aussi justifie l'emploi de cet accessoire.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins un fait éminemment remarquable, et qui n'est sujet à aucune contestation, que l'expression fidèle du récit d'Æschyle, dans sa principale circonstance, telle que nous la voyons figurée sur nos urnes étrusques. Le *voile* qui enveloppe Agamemnon, et qui le livre sans défense aux coups de ses assassins, ce trait essentiel de la tragédie grecque, fourni sans doute par la tradition, mais popularisé par le théâtre, se retrouve sur les monumens de l'antique Étrurie, d'une manière qui prouve sans réplique l'influence de l'art grec, à quelque source qu'ait été puisé cet emprunt de l'art étrusque.

(1) La présence de Cassandre à Argos fut l'un des principaux motifs allégués par Clytemnestre pour justifier son crime; elle revient souvent sur cette idée, dans Æschyle, *Agam.* 1439 sqq. et 1263-4; *Coëphor.* 910, et dans Euripide, *El.* 1039; conf. Pindar. *Isthm.* II, 24, ed. Boeckh; voy. Blümner, *über die Idee des Schicksals*, etc. p. 44. On conçoit donc qu'un groupe de *Cassandre égorgée par les satellites d'Ægisthe* ait fait partie d'une composition semblable à celle dont il s'agit ici. C'est ce même groupe que je crois reconnaître sur un fragment de bas-relief antique que je publie, pl. XLIII, 1, d'après un dessin du recueil inédit de Millin.

(2) Homer. *Odyss.* XI, 418 : ἀμφὶ ΚΡΗΤῆΡΑ.

C'est encore une chose qui n'est pas sans intérêt, que de voir comment l'imitation, dans ses différentes écoles et à ses diverses époques, procédait dans le choix de ses modèles. Ainsi, sur notre vase peint, c'est la tradition homérique que nous trouvons représentée, bien que sous un costume théâtral, et comme une véritable scène de tragédie; sur nos urnes étrusques, c'est la scène d'Æschyle, avec tous ses élémens; et sur le bas-relief romain, c'est, à ce qu'il semble, le retour à la tradition homérique pure et dégagée de l'influence du théâtre. Mais ce qui résulte de plus important et de plus neuf du rapprochement que j'ai établi entre ces monumens divers, c'est la certitude acquise, par rapport à nos bas-reliefs étrusques, qu'ils ont été produits directement sous l'inspiration du théâtre grec, et qu'ils nous représentent ainsi des compositions originairement grecques : double conséquence, qui rend extrêmement précieux ces monumens de l'art étrusque, à-la-fois comme des émanations de la Grèce, et comme des productions de l'Étrurie.

§ VII.

Si le sort d'Agamemnon, assassiné par la main de ses proches dans le sein même de sa victoire, était un exemple terrible des caprices de la fortune, son *tombeau*, devenu pour ses enfans un monument de piété et de vengeance, dut être à ce titre l'objet d'un intérêt général autant que religieux. Toutes les idées qui rendaient la sépulture sacrée, chez les Grecs, se réunissaient pour faire de celle d'Agamemnon le monument le plus propre à servir de type général, celui qui pouvait offrir, en effet, sous la forme la plus familière, l'image la plus expressive.

Agamemnon avait eu à Mycènes un tombeau commun à ceux de ses compagnons qui avaient péri avec lui; mais il avait aussi à Mycènes un monument particulier, ainsi que le dit en termes exprès Pausanias[1]. Ce monument consistait en une *stèle* ou *colonne*, probablement d'*ordre ionique*[2], élevée sur une base qui renfermait la *chambre sépulcrale;* tels sont

(1) Pausan. II, 16, 5. Dans un autre endroit, il est question d'un temple érigé à Amycles, en l'honneur de Cassandre, et d'un monument d'Agamemnon, qui ne pouvait être qu'honorifique; mais je crois cet endroit altéré, III, 19, 5. Il est inutile de rappeler ici la prétendue découverte du *tombeau d'Agamemnon* faite par lord Elgin, et rapportée sérieusement par M. de Châteaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. I, p. 131. Mais une autre découverte, qui appartient en propre à ce dernier, mérite bien d'être signalée à l'attention du monde savant; c'est celle du *tombeau de Clytemnestre*, voici en quels termes elle est annoncée, *ibid.* 132-133 : « En voulant regagner le chemin de « Corinthe, j'entendis le sol retentir sous les pas de mon cheval. « Je mis pied à terre, et je découvris la voûte d'un autre tom- « beau. » Cela fait, M. de Châteaubriand se rappela que *Clytemnestre et Égisthe étaient enterrés hors des murs de Mycènes*; et, comme il n'y avait apparemment qu'une seule sépulture hors des murs de Mycènes, il s'ensuit de là que ce tombeau était tout justement celui de Clytemnestre. Du reste, notre voyageur, se trouvant trop pressé de continuer sa route pour constater sa découverte, se contenta d'indiquer ce tombeau à M. Fauvel, *qui doit*, ajoute-t-il, *le chercher à son premier voyage à Argos*. J'ignore quel aura été le résultat de cette recherche; mais quel qu'il ait pu être, il ne saurait être plus extraordinaire que ce récit même, et sur-tout que la réflexion qui le termine : « Singulière destinée qui « me fait sortir tout exprès de Paris, pour découvrir les cendres « de Clytemnestre! » M. Dodwell, qui semble incliner à croire que le monument souterrain, vulgairement appelé le *Trésor d'Atrée*, est le *tombeau d'Agamemnon*, ne se flatte pas d'avoir découvert celui de Clytemnestre; voy. son *Classical and topograph. Tour through Greece*, etc. I, 236.

(2) J'ai déjà exprimé plus d'une fois, au sujet de l'emploi constamment funéraire de l'ordre ionique, une opinion que j'ai reconnu depuis que M. de Stackelberg avait énoncée de son côté; et bien qu'il ne l'ait pas appuyée de la citation des monumens, ce n'est pas moins un devoir pour moi de consigner ici la priorité qui lui appartient. C'est, du reste, un fait très-remarquable, et qui doit certainement tenir à une intention symbolique, que cet emploi sépulcral de la colonne ionique, si commun sur les vases peints, à une époque où ce même ordre figurait si rarement dans les monumens publics de la Grèce. Mais, ailleurs même que sur les vases, on retrouve encore le même ordre, et toujours avec une destination funéraire. Ainsi le prétendu *monument de Théron*, à Agrigente, qui est bien certainement un *tombeau*, offre le mélange, bien singulier assurément, et qui n'est sans doute pas un simple effet du caprice, d'une frise *dorique* avec des pilastres *ioniques*. Le même fait a été constaté à

les traits qui résultent de la description des Tragiques[1], et que nous retrouvons sur quelques vases grecs. Un de ces vases, qui a été publié plusieurs fois[2], nous montre le *tombeau d'Agamemnon*, sous la forme qui vient d'être indiquée, c'est-à-dire, comme une colonne érigée sur des degrés, et surmontée d'un *casque*, sur laquelle est tracé, peut-être d'une main moderne, mais d'après les vestiges de l'écriture antique, le mot ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ. Un monument à-peu-près semblable se voit sur un autre vase[3]. C'est pareillement une colonne qui s'élève sur trois degrés, où sont placés un *vase*, une *couronne*, et des branches de *myrte*[4], et qui se termine par une *palmette*, dont l'intention funéraire ne se manifeste nulle part d'une manière plus significative[5]. Sur cette colonne, sont tracées les premières lettres du nom ΑΓΑΜΕ*μνων*; et deux femmes, qui ne peuvent être que les deux filles d'Agamemnon, Électre et Chrysothémis, dont l'une y attache une *bandelette blanche*, tandis que l'autre porte sur une corbeille des fruits et une bandelette, achèvent de déterminer, par leur présence et par leur action, le monument dont il s'agit.

Cette forme de tombeau, la plus ancienne et la plus simple de toutes, est celle qui se produit le plus souvent sur les vases; et c'est aussi l'un des traits qui accusent le plus sensiblement, sur cette classe de monumens antiques, la fidélité au costume homérique, qui fut, à toutes les époques, l'une des principales conditions de l'art chez les anciens. Une autre forme, qui n'est guère moins commune sur les vases peints, et qui dut se rapprocher davantage du type adopté pour les monumens funéraires de la belle époque de l'art, c'est celle d'une *édicule*, figurant une *chambre sépulcrale*[6], ornée à l'extérieur d'une façade de deux colonnes

Sélinonte, dans un monument qui semble avoir été pareillement funéraire, Hittorff et Zanth, *Architect. ant. de la Sicile*, pl. 16, 17. Le tombeau des Scipions présentait, dans sa décoration extérieure, et dans le célèbre sarcophage de L. Scipion Barbatus, exécuté vers l'an de Rome 466, une particularité semblable; et tous ces monumens, d'accord avec les vases peints et avec les médailles, telles, par exemple, que celles d'Agrigente, dont le type le plus habituel est un *aigle* posé sur un *chapiteau ionique*, c'est-à-dire, la réunion des symboles de l'*apothéose* et de la *sépulture ;* tous ces monumens, dis-je, sont d'un âge antérieur à celui où l'ordre ionique commença d'être employé dans les édifices publics, ce qui n'eut guère lieu que vers l'époque de la construction du célèbre temple de Tégée, et ne fut jamais très-commun que dans l'Asie mineure.

(1) Sophocl. *El.* 899-907. Les expressions dont se sert ici Sophocle n'ont pas été examinées avec l'attention qu'elles méritaient, et le sens n'en a pas été complétement saisi. L'image qui résulte de cette description du poète est celle d'une *chambre sépulcrale*, θήκην (mot qui paraît avoir été, dans ce sens, d'usage attique, d'après le fréquent emploi qu'en fait l'orateur Lycurgue, *contr. Leocrat.* 153, 24, et alibi), sur laquelle s'élevait une *stèle*, ou *colonne*, κολώνης ἐξ ἄκρας; mais cette *colonne* ne posait pas immédiatement sur le plafond du *monument;* elle servait de couronnement à une élévation de plusieurs assises en retraite figurant un *bûcher;* c'est ce qu'il faut certainement entendre par les mots ἐσχάτης πυρᾶς, et ce qui est rendu sensible au seul aspect du *tombeau* figuré sur le vase que je publie, planche XXX. Aucun des interprètes de Sophocle, ni des lexicographes modernes, n'a fait attention au sens particulier que je viens de signaler, non plus qu'au passage de l'*Électre* d'Euripide, où la même expression se reproduit pour désigner la même partie du monument, et non pas un *bûcher, rogus*, comme on l'a entendu jusqu'ici, *El.* 325 328·

Ἀγαμέμνονος δὲ τύμβος ἠτιμασμένος,
Οὔ πώποτε χοὰς, οὐδὲ κλῶνα μυρσίνης
Ἔλαβε, ΠΥΡΆ δὲ χέρσος ἀγλαϊσμάτων.

Ailleurs encore, Euripide nomme πυρά la partie du monument sur laquelle Oreste accomplit le sacrifice funéraire, *ibid.* 92 : Πυρᾷ τ' ἐπέσφαξ' αἷμα; conf. *ibid.* 516 (514, Matthiæ). L'accord si remarquable des deux Tragiques, à décrire le *tombeau d'Agamemnon* comme un *monument de pierre*, μνῆμα λάϊνον, surmonté d'une *construction en forme de bûcher*, πυρά, ne laisse aucun lieu de douter que telle ne fût en effet la disposition extérieure de ce tombeau; et la confrontation de notre vase, qui nous offre une image toute semblable, porte cette certitude jusqu'à l'évidence. Le monument érigé aux Argiens tués dans la querelle d'Acrisius et de Prœtus, et que Pausanias décrit, II, 25, 6, comme μάλιστα πυραμίδι εἰκασμένον, était certainement de la même forme, qui paraît avoir été propre à l'Argolide, et qui devait être fort ancienne; c'est pour cela que Sophocle donne au tombeau d'Agamemnon, érigé seulement depuis quelques années, l'épithète ἀρχαῖον, que Musgrave a eu tort de vouloir corriger en ἀγέραστον.

(2) Millingen, *Vases grecs*, pl. XIV; Millin, *Orestéide*, pl. 11. M. Panofka, qui décrit ce vase, conservé aujourd'hui au musée royal Bourbon, à Naples, pense que les inscriptions en sont modernes, *Neapels ant. Bildwerke*, t. I, p. 306.

(3) Gargiulo, *Raccolta*, tav. LV.

(4) C'était l'usage de déposer sur les tombeaux grecs des couronnes ou des branches de *myrte;* le témoignage le plus formel à cet égard est celui d'Euripide, et cela, à l'occasion du tombeau même d'Agamemnon, *El.* 324 : Οὐδὲ κλῶνα ΜΥΡΣΊΝΗΣ ἔλαβε, et 512 : Τύμβῳ δ' ἀμφέθηκα ΜΥΡΣΊΝΑΣ.

(5) Voy. l'observation faite plus haut, p. 129, note 2.

(6) Il est bien probable que l'*édicule ionique* avec fronton, figurée sur un si grand nombre de vases peints, la plupart de fabrique de Pouille et de Basilicate, représente en effet une *chambre sépulcrale;* ce qu'Électre, Sophocl. *El.* 110, invoque en

ou pilastres *ioniques*, avec un fronton. Cette même forme se retrouve en effet aux tombeaux grecs taillés dans les rochers de *Telmissus*[1]; et c'est celle qui correspond à la disposition intérieure de la plupart des sépultures de la Grande-Grèce[2].

Ce serait l'objet d'une digression beaucoup trop longue, et d'ailleurs déplacée en cet endroit, que d'indiquer les nombreuses variétés de tombeaux qui durent exister chez les Grecs, aux différentes époques de la civilisation, et telles qu'on peut s'en faire une idée, à-la-fois d'après les écrivains et d'après les monumens. Les vases peints offriraient une foule d'exemples, dans lesquels on puiserait sans doute plus d'un élément architectonique. C'est une recherche qui n'a pas encore été essayée, et qui ne devait peut-être pas être aussi négligée qu'elle l'a été jusqu'ici par les historiens de l'art antique[3].

Dans le nombre de ces représentations de monumens funèbres qu'offrent si fréquemment les vases peints, j'en publie une dont la forme m'a paru neuve et curieuse[4]. Ce monument consiste en une base qui pose sur deux degrés, et qui est couronnée d'une espèce de corniche ornée d'oves. Sur cette base s'élève l'*édicule*, dépourvue de porte et de façade, et dont le plafond, décoré intérieurement de caissons, supporte à l'extérieur un massif de cinq assises disposées en retraite l'une derrière l'autre, de manière à affecter une forme pyramidale. Cette disposition très-remarquable doit avoir été empruntée primitivement de celle du *bûcher funèbre*, puisque l'origine du mot s'accorde ici avec l'analogie de la forme[5]; et ce qui n'est pas moins digne de considération, c'est que cette même sorte de couronnement s'est retrouvée sur des tombeaux romains d'époque consulaire et impériale[6],

ces termes : Ὦ Δῶμ' Ἀΐδου καὶ Περσεφόνης ; ce qu'Horace appelle, *Carm.* I, 4, 17 : *Domus exilis plutonia.* Le plus souvent, on voit figuré, dans l'intérieur de ces *édicules*, tantôt un *héros debout et armé*, ou *seul*, ou avec un *cheval*, tantôt une *femme assise*, avec les instrumens propres à son sexe, tels que le *talaros*, ou les *symboles de l'initiation*. Quelquefois, il ne s'y voit qu'un *candélabre*, ou un vase *cinéraire*, ou même une *stèle*, *d'ordre ionique* : cette dernière particularité, curieuse sur-tout par la présence de l'*ordre ionique* au sein même du *tombeau*, se rencontre sur un vase du musée de Naples, Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 309-310. Cette chambre sépulcrale s'appelait καμάρα, θαλάμιον, ἐνόσειον; le *sarcophage*, qui y était déposé (τῆς ἐν αὐτῷ ἀποκειμένης σορου, et dont l'usage remontait aux siècles héroïques, à en juger d'après la découverte de l'*urne d'Oreste*, θηκὴν Ὀρεστέω, Herodot. I, 68, de *celle de Thésée*, Plutarch. *in Thes.* 36, et de l'urne *en terre cuite*, κεραμέαν σορόν, où *Ariane* avait été déposée, et qui fut trouvée à Argos dans la construction d'un temple, Pausan. II, 23, 3), s'appelait indistinctement θηκή, σορός, ou même κιβωτός, Lucian. *Philops.* 27; c'est dans un vase de cette dernière sorte, et en bronze, κιβωτὸς χαλκῆ, qu'avaient été recueillis les restes de Pélops, Pausan. VI, 22, 1. Voyez, au sujet de ces diverses dénominations, et de leur emploi dans les inscriptions sépulcrales, les *Marbres d'Oxford*, part. II, tab. LXIX c, p. 111.

(1) Choiseul Gouffier, *Voyage pittoresque*, t. I, pl. 67, 68, p. 120. On a voulu voir, mais à tort, dans ces monumens, grecs de forme, et grecs aussi par les inscriptions qui les accompagnent, des *monumens persépolitains*, Hammer, *Topograph. Ansichten ges. auf ein. Reise in die Levante*, 91-117; Heeren, *Ideen*, etc. I, 263; et peu s'en faut même qu'on n'ait attribué à l'*ordre ionique* une *origine persane*, sur la seule foi de ces tombeaux, d'une époque incertaine et d'une autorité équivoque, Ott. Müller, *de Æde Minervæ Poliadis*, VI, 33-34. Je me suis déjà expliqué sur ce sujet, *Journal des Savans*, novembre 1826, 649-651; et je me borne à dire ici que, quelque opinion qu'on adopte à l'égard de ces tombeaux, l'origine de l'ordre ionique devra certainement se chercher ailleurs qu'à Telmissus, ou à Persépolis.

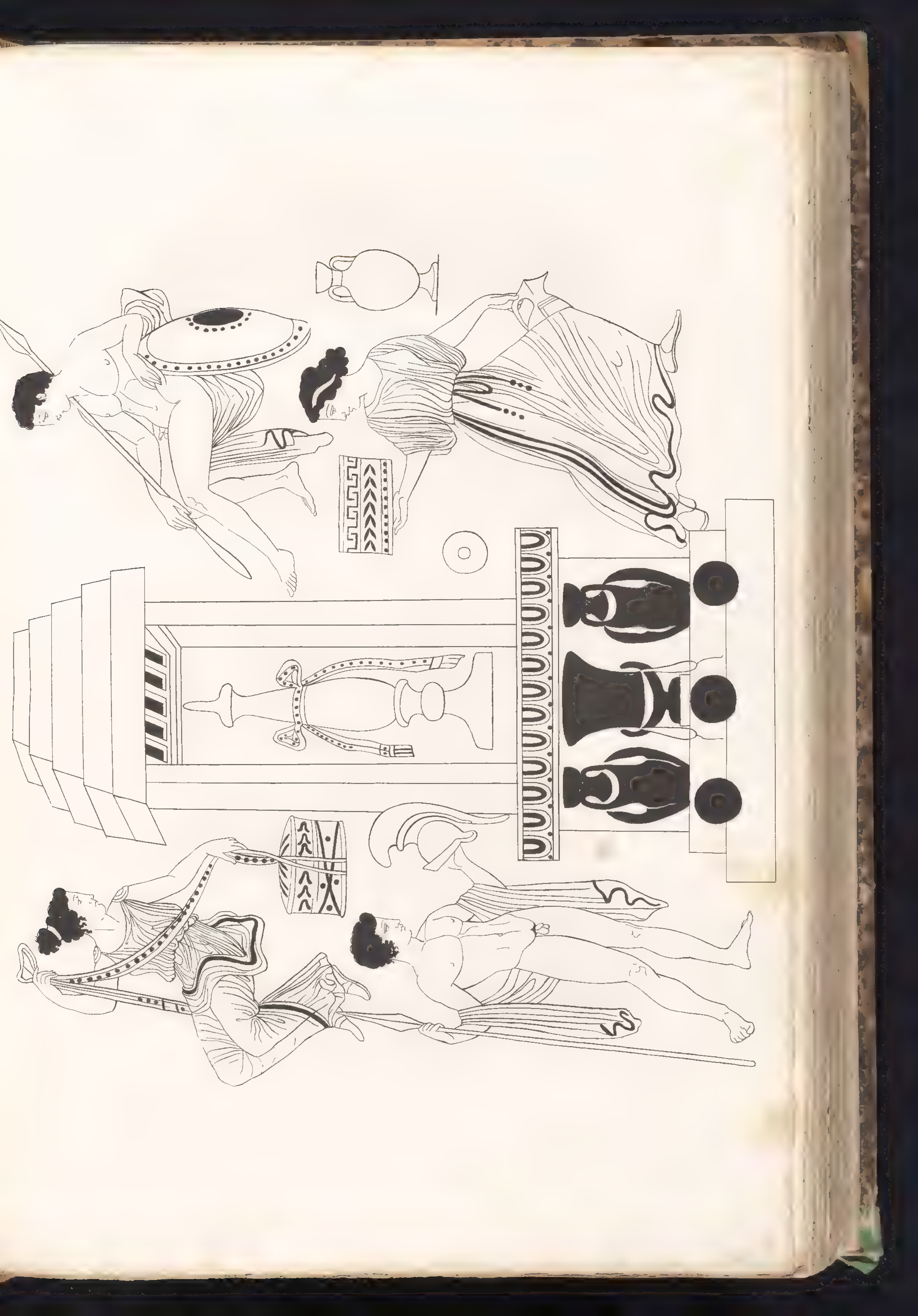
(2) Les tombeaux de *Canosa*, de *Pæstum*, de *Capoue*, de *Nola*, de *Cumes*, tels qu'ils sont figurés dans les ouvrages de Millin, d'Hamilton, de Jorio, et que j'ai été dans le cas de les observer moi-même, ont la forme d'un carré long, terminé le plus souvent par un plafond ou toit à deux plans inclinés l'un contre l'autre; forme qui correspond de tout point à celle d'un *petit temple à fronton.* C'est cette même forme qu'offraient, par la même raison, les *armoires* ou *édicules en bois*, ναΐδια ξύλινα, Polyb. VI, 56, *armarium distegum*, Gruter. CCCLXXXIII, 4, où les Romains renfermaient les images de leurs ancêtres. On trouve beaucoup de renseignemens curieux, sur la disposition des tombeaux grecs de la Campanie, dans l'ouvrage du chan. Jorio, *Metodo per rinvenire e frugare i sepolcri degli Antichi*, Napoli, 1824, 8°.

(3) Stieglitz, *Archaeol. der Baukunst*, III, 45-66, et Hirt lui-même, *Geschichte der Baukunst*, II, 134-136, se bornent à une énumération des principaux monumens funéraires décrits par les anciens ou observés par les modernes. Encore cette partie de leur ouvrage paraîtra-t-elle bien incomplète et bien superficielle, à quiconque aura lu attentivement les anciens et consulté les monumens.

(4) Voy. planche XXX. Ce vase est tiré du recueil inédit de Millin, déjà cité plusieurs fois.

(5) Voy. plus haut p. 151, la note 1, sur le sens du mot πυρά. La forme du *bûcher*, telle qu'elle est représentée, entre autres exemples, sur la *Table iliaque*, Schorn, *Homer nach Antiken*, VII, Taf. II, conspire avec celle du monument figuré sur notre vase, pour donner l'idée que l'une a servi de modèle à l'autre; et les monumens cités dans la note suivante, ajouteront un nouveau degré de vraisemblance à cette conjecture.

(6) Un des plus remarquables de ces tombeaux romains est



tombeaux qui se rapportent sans doute au même principe et à l'imitation du même type.

Sur les degrés de ce tombeau sont placés trois vases *noirs* ceints de bandelettes *blanches*, opposition qui se rencontre trop fréquemment pour ne pas tenir à quelque intention symbolique[1]. Au-dessous de chacun de ces vases est une *patère*, grossièrement figurée, et pareillement peinte en *noir*. L'intérieur de la chambre sépulcrale laisse voir un grand vase, dont le pied et le couvercle, considérés comme ne formant qu'un seul objet avec le corps même du vase, offrent la forme générale d'un *balustre*[2]; ce vase est ceint d'une *bandelette brodée*, qui diffère, sous ce rapport, de la simple bandelette funéraire, telle qu'on la voit sur les vases noirs, et qui doit être regardée à ce titre comme un signe d'*initiation* ou d'*apothéose*[3]. En effet, une bandelette pareille se voit dans les mains d'une des figures assises, sur un plan supérieur, au-dehors du tombeau, laquelle porte un autre symbole connu d'initiation, la *ciste mystique*. Les trois autres figures, telles qu'elles se reproduisent communément sur ces sortes de vases, n'offrent rien de particulier, si ce n'est le jeune guerrier qui s'approche en tenant un *casque*, avec l'intention évidente d'en faire une offrande funéraire; d'où il suit que c'est ici la *tombe d'un Héros*, et que ce monument même est du genre de celui que les Grecs nommaient *héroon*[4]. A ce trait, de même que d'après le nombre et l'action des personnages,

celui qui se voit encore taillé dans le roc, au lieu nommé Palazzolo, au-dessus du lac d'Albano; il est surmonté de plusieurs gradins, qui s'élevaient en retraite l'un derrière l'autre, de manière à former anciennement une espèce de pyramide tronquée, laquelle était flanquée, à droite et à gauche, de deux petites pyramides latérales, disposées d'après le même principe; voy. Nibby, *Viagg. antiq.* II, 126. On sait que le célèbre tombeau de Mausole était construit sur le modèle d'un énorme bûcher, au moyen de vingt-quatre degrés disposés en pyramide, Plin. *Hist. Nat.* XXXVI, 5. Les Romains ne firent donc que s'approprier, en ce cas-ci, comme en beaucoup d'autres, un type d'architecture grecque, en adoptant pour modèle de leurs *tombeaux* la forme de leurs *bûchers*, telle qu'on la voit fréquemment imitée sur les monnaies impériales qui ont rapport à la *consécration*. Ainsi, le *tombeau* appelé vulgairement d'*Ascagne*, sur l'ancienne voie appienne, près d'Albano, Nibby, *Viagg. antiq.* II, 110-112, et un autre tombeau romain, près de Capoue, Saint-Non, *Voyage pittoresque*, II, 249, offrent précisément la forme de ce *bûcher*.

(1) Cette intention a été déjà indiquée par M. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, t. II, p. 870.

(2) On sait que la forme et le nom du *balustre* sont empruntés de ceux de la *fleur du grenadier sauvage*, nommé βαλαύστιον, *balaustium*, Plin. *H. N.* XIII, 19, XXIII, 6. D'après une ressemblance plus ou moins réelle avec les rayons solaires, le *balaustium* était devenu un emblème du *soleil*, Spanheim *de U. et Pr. Num.* t. I, p. 318 sqq.; et c'est à raison de cela que la forme du *balaustium* a servi de principal modèle pour celle de tant de candélabres antiques; voyez à ce sujet les observations de Visconti, *Mus. P. Clem.* V, III-IV, 5, d'après lesquelles on peut juger si M. Quatremère de Quincy a été suffisamment autorisé à dire, *Dictionn. d'Architect.*, au mot *Balustre*, que l'*usage du balustre, ni rien qui en approche, ne se retrouve dans l'antiquité*. Il est certain, au contraire, que rien n'est plus commun, sur les monumens antiques, que la forme du *balustre*, employée pour figurer, soit un *candélabre*, soit un *vase cinéraire*, comme on le voit ici, et sur une foule d'autres vases semblables, deux entre autres dans la collection de M. Durand; et cela avec d'autant plus de raison, que la *fleur de grenade*, type du *balaustium*, était un symbole funéraire, si généralement connu et si communément usité, qu'il est superflu d'en citer des exemples.

(3) Je ne connais pas de monumens plus décisifs, sur cet emploi symbolique de la bandelette, que les médailles de Thasos, où Hercule, *Dieu Sauveur*, apparaît avec une de ces bandelettes attachée autour du bras; j'en ai déjà fait la remarque, *Achilléide*, page 84, note 2.

(4) Il est superflu d'insister sur la signification de ce mot, au sujet duquel Visconti a déjà fait, *Mus. P. Clem.* V, XIX, 37, note *d*, des observations instructives, qui ne sont cependant pas toutes exactes; celle, par exemple, qui concerne la présence du *cheval* figuré sur ces tombeaux grecs, *pour indiquer le grade équestre du défunt*. Ce ne peut être là en effet l'intention de ce *cheval*, sur des monumens de la Grèce, où la condition équestre n'existait pas comme à Rome. Pausanias et les recueils d'inscriptions offrent d'ailleurs, à tout moment, ce mot ἡρῷον, employé pour une foule de tombeaux de tout ordre, de même que la qualification ΗΡΩΣ ajoutée aux noms de personnages de toute condition; d'où il suit qu'à l'époque à laquelle ces inscriptions se rapportent, l'une et l'autre expression, devenues de l'usage le plus vulgaire, ne comportaient presque aucune distinction. Il n'en avait sans doute pas été de même dans le principe; et à une époque plus ancienne, du temps d'Hérodote, par exemple, le mot *héroon* ne s'appliquait encore qu'à la sépulture des personnages qui avaient obtenu, à un titre quelconque, les *honneurs héroïques*. On le voit sur-tout par l'emploi qu'en fait cet historien, pour l'*édicule* élevée par les Ségestains, de Sicile, à un certain Philippe, de Crotone, qu'ils avaient déifié, à cause de son extrême beauté et de ses nombreuses victoires dans les jeux publics, Herodot. V, 47. C'est d'un monument semblable qu'il est parlé, sous le nom de ἡρῷον, dans un curieux passage de Pausanias, VI, 6, 4, où Clavier traduit ce mot par une *ville d'Héra*, dont il enrichit la géographie ancienne. Ces sortes d'*édicules héroïques* sont d'ailleurs représentées, sur les stèles funéraires grecques et sur les sarcophages romains, presque sous la même forme et d'après le même principe que sur les vases peints. J'en dois citer ici quelques exemples des plus caractéristiques; tel est un sarcophage, figuré dans Boissard, III, 59, et dans Gruter, DCCLXXIX, 4, où l'on voit un *tombeau*, les portes ouvertes, dans l'intérieur duquel brûle un *candélabre*, avec un homme et une femme se donnant la main, dans l'attitude de l'*adieu suprême*. Sur une stèle grecque, publiée par Caylus, *Recueil* VI, LXII, 1, le *tombeau* est représenté de même par une

et sur-tout d'après la construction pyramidale qui couronne ce monument, d'accord avec l'indication fournie par Sophocle et par Euripide, on pourrait croire que c'est ici le *tombeau d'Agamemnon*, près duquel *Électre* et *Oreste*, d'une part, *Pylade* et *Chrysothémis*, de l'autre, viennent remplir les devoirs sacrés et déposer les dons funéraires, s'il n'était avéré, par une foule de représentations semblables, qu'on ne doit y voir qu'une image générale, un type commun de *monument héroïque*, très-intéressant du reste par la forme particulière sous laquelle il se produit, et par les accessoires caractéristiques qui l'accompagnent.

édicule distyle, avec fronton et pilastres *ioniques*, et sur la frise est gravée l'inscription : ΜΟΣΧΕ ΜΟΣΧΟΥ ΧΑΙΡΕ, qui ne laisse aucun doute sur la nature de ce petit monument. Le P. Pacciaudi a publie plusieurs *steles* semblables, *Monum. Peloponn.* II, 232 240, et les témoignages qu'il a produits à l'appui de l'usage antique auquel elles se rapportent, *ibid.* 209, ne sont pas moins décisifs. J'ajouterai un dernier exemple, qui me fournit l'occasion de relever une légère méprise de Visconti. Sur le célèbre sarcophage représentant la fable de Protésilas et de Léodamie, Bartoli, *Sepolcr. ant.* tav. 55, l'édicule *distyle ionique*, dans le fronton de laquelle est sculptée une *patère*, représente certainement le *monument héroïque* ou l'*héroon* de Protésilas, bien que Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XVIII, 34, n'y ait vu que la *porte de l'enfer*, ou *celle de la maison* commencée par Protésilas.





DEUXIÈME PARTIE.

§ I.

La vengeance, si long-temps invoquée par les manes d'Agamemnon et par les plaintes d'Électre, suivit de près le retour d'Oreste à Argos. Ægisthe et Clytemnestre reçurent enfin le prix de leur forfait commun, le premier, par une juste punition à laquelle l'Olympe entier sembla s'intéresser[1], la seconde, par un nouveau crime, au sujet duquel le silence d'Homère, témoin presque contemporain, n'est guère moins expressif que l'excuse, imaginée plus tard, dans la complicité d'un oracle[2] : ce mémorable événement arriva vers la huitième année après le siége de Troie[3].

La plupart des circonstances du retour d'Oreste, et de la vengeance terrible qui le signala, nous ont été retracées par les monumens, d'une manière presque aussi détaillée et aussi précise que par les témoignages historiques, si abondans et si instructifs eux-mêmes; les uns et les autres semblent puisés à une source commune, c'est à savoir, dans les traditions locales que le théâtre avait dû remanier pour son usage, en s'emparant d'un sujet si favorable. Je ne crois pas, en effet, qu'aucun des monumens ou des témoignages qui nous restent à cet égard, puisse être rapporté à une époque plus ancienne que celle où l'établissement du théâtre fit prendre à la plupart des anciens mythes une forme presque entièrement nouvelle. L'histoire d'Oreste, telle que nous la connaissons par les monumens, semble plus

(1) Homer. *Odyss.* I, 35 sqq.
(2) Æschyl. *Coëph.* 267 sqq.; Euripid. *Orest.* 590.
(3) Homer. *Odyss.* III, 305-6, et IV, 82, 546; voy. Clavier, *Histoire des premiers temps de la Grèce*, II, 30, not. 1; Stürz, Pherecyd. *Fragm.* 210-11; Creuzer, *Meletem.* part. I, 82; Ott. Müller, *die Dorier*, 1, 332.

particulièrement encore qu'aucune autre, produite sous l'influence des Tragiques; et le trait si soigneusement rapporté par Hérodote[1], de la découverte des os d'Oreste à Tégée, marque sans doute l'époque où l'intérêt public, excité au plus haut degré pour la mémoire de ce héros, signala son histoire, comme sujet éminemment national et dramatique, à l'émulation toujours croissante des poëtes et des artistes. Une circonstance toute semblable détermina, presque à la même époque, en faveur de Thésée, une révolution du même genre[2]; et ce rapport entre la destinée des deux personnages se retrouve aussi entre les monumens qui leur appartiennent. Quoi qu'il en soit, il peut être intéressant, à beaucoup d'égards, de voir, dans le cas particulier dont il s'agit ici, plus peut-être que dans aucun autre, le développement d'un même mythe soumis constamment à une même influence, et de montrer ainsi, par une suite d'applications certaines, de quelle manière et jusqu'à quel point le théâtre contribua chez les Grecs à la direction de l'art.

Le fils d'Agamemnon accomplissait sa vingtième année[3], lorsque l'ordre des dieux le ramena dans sa patrie, pour recueillir, en vengeant la mort de son père, un héritage de crimes et de malheurs. Son premier soin, en arrivant à Argos, devait être de rendre à la mémoire d'Agamemnon, sur son tombeau même, les honneurs que réclamaient ses manes. Il *coupe ses cheveux*, déjà consacrés une fois à l'*Inachus*, et qu'il avait laissés croître depuis, pour remplir ce triste et pieux devoir[4]; puis il répand sur le tombeau les libations funéraires, *bain sacré des morts*[5]; et après avoir commencé ainsi l'*expiation* du crime, il en concerte la *vengeance* avec Pylade. C'est de cette manière que Sophocle expose les démarches d'Oreste, à son arrivée dans Argos[6]; et c'est dans cette dernière situation que nous le montre un beau vase grec, de fabrique athénienne, et l'un des plus remarquables qui existent de cette fabrique si précieuse et si rare[7].

(1) Herodot. I, 67-68; conf. Pausan. III, 3, 6, et II, 8; VIII, 34, 2.

(2) Plutarch. *Thes.* 36 : Εὑρέθη δὲ ΘΗΚΗ τε μεγάλου σώματος, αἰχμή τε παρακειμένη χαλκῆ καὶ ξίφος. Ce témoignage est curieux par l'emploi du mot θήκη, pour désigner un sarcophage, comme dans le passage cité plus haut d'Hérodote, et par l'usage qu'il constate d'ensevelir les morts *avec leurs armes*, usage confirmé d'ailleurs par les découvertes qui se sont faites dans plusieurs tombeaux de la Grande-Grèce.

(3) C'est ce qui résulte de la tradition suivie par les Tragiques, et notamment par Euripide, *Iphig. in Aul.* 621-22, qui représente Oreste comme étant au berceau, à l'époque du sacrifice d'Iphigénie. Dans tous les cas, il est évident qu'il y a erreur dans le récit de Phérécyde, tel que l'expose le Scholiaste de Pindare, *ad Pyth.* XI, 25, suivant lequel Oreste n'aurait eu que *trois ans* lors de la mort de son père; il est évident qu'il faut lire *treize ans*, comme l'a proposé Méziriac, *sur* Ovide, II, 257. D'après la version adoptée par Æschyle, *Agam.* 881 sqq., Oreste aurait été éloigné par Clytemnestre elle-même, et placé chez Strophius; ce qui suppose que, dès avant le meurtre d'Agamemnon, il était sorti de l'enfance. Mais, suivant la tradition la plus accréditée, ce fut par l'ancien serviteur, que Sophocle appelle le *Pædagogue*, et Euripide, *le vieux père nourricier* d'Agamemnon, γεραιὸς τροφεὺς παλαιός, qu'Oreste, dérobé par sa sœur Électre aux assassins de son père, fut conduit dans l'asile où il passa sa jeunesse, Sophocl. *Electr.* 11-13, 299, 1136 39; 1368; Euripid. *Electr.* 16, 288, 412, 509, 559-61. Dictys de Crète suit une version qui se rapproche de celle-là, selon laquelle Oreste aurait été sauvé par Talthybius, héraut d'Agamemnon, VI, 2.

(4) Ce détail de mœurs grecques, fourni par Æschyle, *Coëph.* 6-7, est rappelé par les autres Tragiques, Sophocl. *Electr.* 52, et Schol. *ad h. l.*; Euripid. *Electr.* 91-92. Il concourt à prouver qu'Oreste était sorti de l'adolescence, puisque la première fois qu'il avait coupé ses cheveux en l'honneur de l'*Inachus*, c'était pour accomplir la formalité qu'Æschyle désigne par le mot θρεπτήριον, et qui marquait le terme du premier âge. Plutarque nous en donne la preuve, lorsqu'il dit, à propos de Thésée consacrant ses cheveux à Delphes, que c'était l'usage des jeunes gens, *au sortir de l'enfance*, μεταβαίνοντας ἐκ παίδων, *Thes.* 5. Cet usage, qui datait des temps héroïques, et qui avait été général à cette époque, est attesté sur-tout par Pausanias, I, 37, 2, et c'était presque toujours aux *fleuves* qu'étaient consacrées ces prémices de l'adolescence; ainsi Pélée vouait au *Pénée* la chevelure d'Achille; Leucippus laissait croître la sienne pour l'*Alphée*, Pausan. VIII, 20, 2; les jeunes gens de Phigalie se dépouillaient de la leur pour le *fleuve* de leur pays, *ibid.* VIII, 41, 3 : ἀποκείρεσθαι τῷ ποταμῷ τὰς κόμας; et Pausanias vit, sur les bords d'un des fleuves de l'Attique, une ancienne statue d'un jeune homme *représenté dans l'attitude même de couper ses cheveux pour le Céphissus* : κειρομένου οἱ τὴν κόμην τοῦ παιδὸς ἐπὶ τῷ Κηφισσῷ, Pausan. I, 37, 2, statue dont on a peut-être une imitation sur le célèbre scarabée de *Pélée*.

(5) Sophocl. *El.* 436 : λουτρὰ προσφέρειν πατρί. Musgrave s'étonne à tort de la hardiesse de cette expression, qu'il voudrait remplacer par λύτρα. L'idée qu'exprime ce dernier mot ne répond aucunement à celle qu'avaient les anciens en faisant des libations sur le tombeau des morts. Ces libations étaient un *veritable bain*; et c'est peut-être par allusion à cette idée qu'on trouve si souvent des sujets de *bain* représentés sur les vases peints.

(6) Sophocl. *El.* 30 sqq.

(7) Voy. planche XXXI A. Ce vase, à figures rouges sur fond

XXXIV

Oreste est assis sur la base carrée qui supporte une *stèle ionique* surmontée d'une large *palmette;* c'est sous une forme à-peu-près pareille que nous avons vu figuré sur un autre vase grec le tombeau d'Agamemnon[1]. Il vient d'offrir aux manes de son père les *prémices* de sa chevelure[2] : et son *pétase*, rejeté derrière sa tête, indique qu'il arrive à peine au terme de son long voyage; du reste, il est assis, tenant son genou gauche élevé et serré de ses deux mains, dans cette attitude significative dont j'ai ailleurs établi l'intention et constaté l'usage sur une foule de monumens[3], et qui, nulle part peut-être, n'est plus caractéristique ni plus convenable que dans le sujet qui nous occupe. Debout, devant lui, un second personnage, la tête couverte du pétase, et appuyé sur une double lance, ne peut être que *Pylade*, qui s'entretient avec son ami de leurs projets de vengeance. De l'autre côté de ce groupe, une femme vêtue d'une tunique longue, sans manches, et d'une *diploïs* passée par-dessus, apporte sur une corbeille de jonc tressé des dons funéraires consistant en bandelettes et en branches de *myrte*. Cette femme est certainement *Chrysothémis*, qui remplit cette même fonction, par l'ordre de Clytemnestre, dans la tragédie de Sophocle[4]; et c'est ainsi que, par une licence familière aux artistes, ou plutôt par une fiction heureuse, nous voyons réunies, dans une même composition, deux actions qui se succèdent en effet à si peu d'intervalle dans la tragédie, qu'elles ont bien pu se trouver confondues sur notre vase. Un exemple à-peu-près pareil nous est offert sur le vase que j'ai déjà cité plusieurs fois[5] : on y voit, d'un côté, Électre et Chrysothémis, ornant la tombe de leur père; et de l'autre, Oreste et Pylade, s'arrêtant, en costume de voyageurs, auprès du tombeau d'Agamemnon. Là, en effet, les deux mêmes actions se trouvent réunies sur un même monument, mais non pas liées l'une à l'autre d'une manière aussi intime qu'elles le sont ici.

C'est au tombeau d'Agamemnon que les deux jeunes héros ont achevé de concerter le plan de leur périlleuse entreprise[6]. L'oracle qui leur avait ordonné d'employer la *ruse* pour punir leurs ennemis[7], reçoit son accomplissement. Oreste devra présenter au tyran une urne qu'on lui dira renfermer les cendres de ce même Oreste, tombé victime de son imprudence dans les *courses pythiques*. Électre elle-même sera trompée par ce récit infidèle; aussi, lorsque, après avoir appris la nouvelle fatale, elle voit s'approcher l'étranger phocéen avec l'urne entre les mains, elle éclate en plaintes et en sanglots, qui forment, comme l'on sait, une des scènes les plus touchantes de la tragédie grecque[8]. C'est précisément cette

blanc, comme le sont la plupart des vases proprement athéniens, de la forme de *lécythus*, fait partie de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris. Il a été publié déjà par M. Maisonneuve, mais non pas peut-être d'une manière tout-à fait satisfaisante, *Introd. à l'ét. des vases*, pl. XXX. Il y a dans le dessin de ce vase des imperfections qui prouvent qu'il n'a pas été achevé, et qui en rendent l'explication assez difficile. Ainsi, la figure du personnage assis, dont la poitrine semble appartenir à une femme, pourrait être, à ce signe, et d'après la faible indication du vêtement, reconnue pour *la sœur* plutôt que pour *le frère*, si le *trait* de cette figure pouvait être regardé comme définitivement arrêté, et si l'indication du *pétasus* attaché derrière la tête n'était un attribut exclusivement propre à Oreste, en cette circonstance. Du reste, c'est une chose remarquable, que, sur le plus grand nombre de vases de cette forme et de cette fabrique qui nous sont parvenus et que j'ai été à même d'examiner, c'est un sujet analogue à celui-ci qui se trouve représenté, et qu'on peut croire dérivé d'un même type, c'est à savoir, une *stèle funéraire*, *d'ordre ionique*, ceinte de bandelettes, de chaque côté de laquelle deux figures héroïques accomplissent les *devoirs funèbres*, τάπλιμα, Sophocl. *El.* 921, κτερίσματα, *ibid.* 937, ἐντάφια, *ibid.* 328, θελκτήρια, Euripid. *Iphig. in Taur.* 166.

(1) Gargiulo, *Raccolta*, tav. 55.

(2) Oreste dit lui-même, dans l'*Électre* d'Euripide, 91 : Απηρξάμην κόμης.

(3) Voy. *Achilléide*, p. 60 62.

(4) Sophocl. *El.* 429.

(5) Gargiulo, *Raccolta*, tav. 55.

(6) Winckelmann crut, avec raison, reconnaître le même sujet sur un vase peint qu'il a publié, *Monum. ined.* 146, et qui offre le *tombeau d'Agamemnon*, sous une forme curieuse et peu commune ; mais je ne sais jusqu'à quel point on doit se fier à certains détails de ce monument, qui peuvent avoir été fournis ou altérés par la restauration, dans un temps où ce genre d'industrie s'exerçait, sur les vases peints, d'une manière aussi arbitraire que peu éclairée.

(7) Sophocl. *El.* 36-37.

(8) Idem, *ibid.* 1131 sqq.

scène que nous trouvons figurée sur un beau vase de la collection de Lamberg[1]; et c'est la scène qui suit immédiatement, que nous représente un autre vase du musée Bourbon, à Naples, déjà publié par M. Millingen[2], mais d'une manière qui m'autorise à le reproduire dans un dessin plus fidèle[3].

Un *tombeau* occupe le centre de la composition. Ce tombeau, qui s'élève sur un stylobate orné de triglyphes et surmonté de plusieurs degrés, consiste en une chambre sépulcrale, terminée par un fronton, au milieu duquel est suspendue une *couronne*, symbole proprement funéraire; des *palmettes*, placées en *acrotères*, complètent la décoration de ce monument, l'un des plus remarquables, à tous égards, et des mieux caractérisés, que nous aient offerts les vases peints. La *porte* en est montrée ouverte, autre particularité neuve et curieuse[4]; et sur le seuil même de cette porte, une femme est assise, qui paraît plongée dans la douleur la plus profonde; enveloppée toute entière dans un long péplus qui couvre ses cheveux et descend jusque sur son front, la tête appuyée sur sa main droite, elle tient de l'autre main, sur ses genoux, une urne cinéraire, précisément de cette forme d'*hydria* désignée par Sophocle[5]. L'attitude de cette femme, son vêtement de deuil, l'expression de sa physionomie, l'urne qu'elle presse contre son sein, tout s'accorde pour faire reconnaître en elle *Électre* abîmée dans la douleur. Derrière elle, un jeune héros debout, le bras gauche enveloppé dans sa chlamyde, s'appuie du même bras sur la porte du tombeau, en retournant la tête vers Électre; et, vis-à-vis, un autre héros aussi debout, et les yeux pareillement attachés sur elle, fait de la main droite, ployée à la hauteur de son visage, un geste qui semble indiquer qu'il cherche à essayer sur Électre l'effet de quelques consolations[6]. A cette attitude expressive des deux héros, on ne reconnaît pas moins sûrement *Oreste* et *Pylade*, dans une situation tout-à-fait analogue à celle où ils apparaissent sur le vase célèbre de M. Millingen[7], actuellement au musée de Naples[8]. Oreste et Pylade portent, l'un le *pétase*, l'autre le *pileus*, rejetés derrière la tête, et ils tiennent, au lieu de lance, le *bâton*, attribut des *éphèbes*[9], peut-être avec l'intention de mieux cacher leurs projets de vengeance. A cette légère différence près, la scène représentée sur notre vase est absolument la même que celle du

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, VIII.

(2) Millingen, *Vases grecs*, pl. XVI. Ce vase, placé sous le n° 1348, au musée Bourbon, est décrit comme *sépulcral* par M. Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 259. Le revers offre *Hercule*, ou plutôt un *initié* sous les traits d'Hercule, assis, avec la massue d'une main, et de l'autre le *scyphus*, devant une stèle funéraire, et la tête tournée vers une prêtresse, qui lui présente une *couronne* et une *bandelette*, symboles d'initiation.

(3) Voy. planche XXXI.

(4) L'*édicule funéraire*, telle qu'elle est figurée sur les vases peints, s'y montre toujours ouverte, sans indication de *porte*. Au contraire, sur les bas-reliefs des urnes étrusques et des sarcophages romains, cette même *édicule* est le plus souvent représentée avec la porte fermée. Un exemple analogue à celui qu'offre notre vase, est fourni par un autre vase du musée de Naples, où se voit un *candélabre*, dans l'intérieur de la *chambre sépulcrale*, figurée avec la porte ouverte, Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 308. Sur un troisième vase, du même musée, la *porte* du tombeau *entr'ouverte* laisse apercevoir en-dedans une *stèle ionique*, *ibid.* 309-10. La porte des tombeaux anciens était ordinairement de pierre ou de marbre. Telle elle paraît ici, et telle elle s'est trouvée encore en place à un tombeau de Pompéi. Un des tombeaux les plus remarquables de l'antiquité, celui d'Hélène, à Solymes, Pausan. VIII, 16, 3, avait une *porte de marbre* qui, au moyen d'un mécanisme caché, s'ouvrait d'elle-même un certain jour de l'année, Joseph. *Ant. jud.* XX, 2.

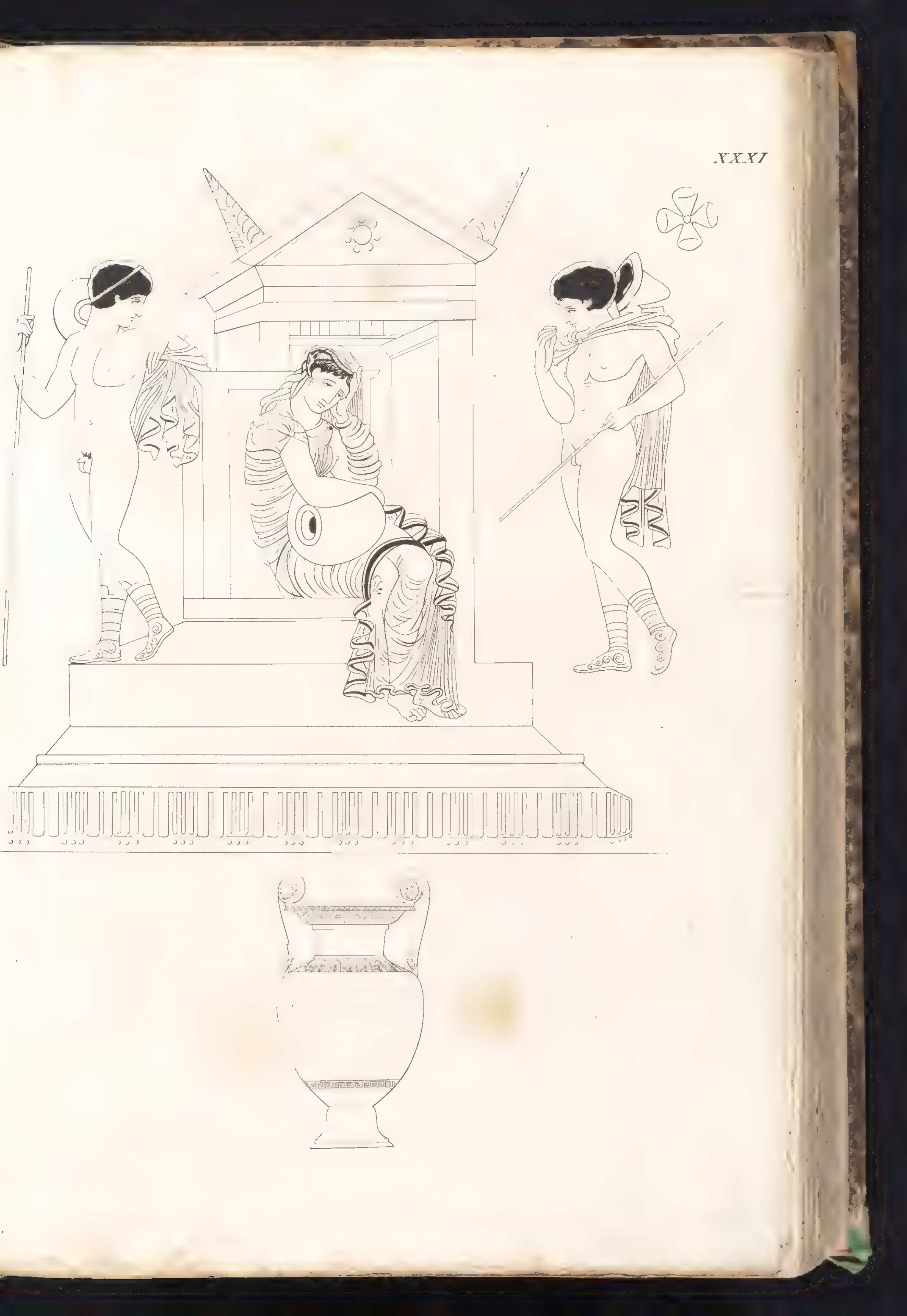
(5) Le Scholiaste nomme τὴν ὑδρίαν, le vase que Sophocle désigne par τύπωμα χαλκόπλευρον; et c'est bien là en effet la forme du vase que représente notre peinture.

(6) C'est le même geste dont j'ai déjà indiqué ailleurs, p. 118, note 5, la signification, et qui se reproduit ici manifestement avec la même intention.

(7) Millingen, *Vases peints*, pl. XIV; Millin, *Orestéide*, pl. II.

(8) Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 306.

(9) Le *bâton* des éphèbes et des personnages gymnastiques est toujours *court* et *droit*, βακτηρία ὀρθή; tel on le voit souvent figuré sur les vases peints, entre autres dans Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 53, 57; voy. Boettiger, *Vasengemälde*, II, 60-62; d'où je serais porté à croire que ce même *bâton*, porté par un génie ailé, sur un vase inédit du musée Bourbon, à Naples, Panofka, *Neapels ant. Bildw.* I, 381, et sur un autre vase de la collection de M. Durand, caractérise le *génie de la palestre*. Au contraire, le *bâton* des vieillards est ordinairement *tortu* et *noueux*, souvent même en forme de *béquille*, ainsi qu'on le voit aux mains de la plupart des personnages *chauves* représentés sur les vases.



vase précédemment cité, où l'inscription de la stèle d'*Agamemnon* ne laisse lieu à aucune incertitude[1].

Une composition semblable, qui se rencontre fréquemment sur les vases, mais toujours avec quelques variantes dans la disposition des personnages[2], doit sans doute être rapportée au même sujet; mais nulle part ce sujet ne se produit avec des particularités plus curieuses que sur un beau vase inédit du musée Bourbon, à Naples, dont il m'a été permis d'enrichir ce recueil. Ce vase à trois anses, de la forme d'*hydria*[3], offre deux rangs de figures, dont le premier ne semble pas en un rapport nécessaire avec l'autre. La composition principale, tracée sur le corps du vase, consiste en huit figures placées sur le même plan, et manifestement engagées dans la même action : un *tombeau*, toujours sous la forme d'une *colonne ionique*, élevée sur plusieurs degrés et ceinte d'une bandelette, occupe encore le centre de cette composition; et l'on remarquera sur les degrés de ce tombeau plusieurs *vases*, dont ce seul exemple, à défaut d'une foule d'autres pareils[4], suffirait pour constater la destination funéraire. Un de ces vases, à figures noires sur fond jaune, est de la forme de *lécythus;* les autres, entièrement noirs, offrent celles de *kantharus* et de *prochoos;* une *bandelette noire* et une *grenade*[5], placées sur le degré inférieur de ce tombeau, achèvent de le caractériser d'une manière indubitable comme monument funéraire.

(1) Voy. l'observation faite plus haut, p. 151, note 2, au sujet des inscriptions de ce vase.

(2) Millingen, *Vases de Coghill*, XLV; Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 307, n. 411. Un vase inédit de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris, offre *Électre* seule, assise, dans cette même attitude, sur les degrés du tombeau d'Agamemnon.

(3) Voy. notre planche XXXIV. Le rang supérieur offre une *scène de sacrifice*, qui se reproduit à-peu-près de la même manière sur quelques autres vases, un desquels, appartenant au musée de Naples, est décrit par M. Panofka, I, 307. Le même savant décrit aussi, *ibid.* 257-8, le vase que je publie; mais je ne suis pas d'accord avec lui sur tous les détails de son explication. Il m'est difficile de voir une *simple pleureuse, eine Trauernde*, dans la femme vêtue d'une tunique longue et d'un péplus qui lui couvre la tête, avec des bracelets à chaque bras; d'abord parce que ce costume et ces ornemens ne semblent pas convenir à un pareil personnage; et ensuite, parce que rien ne prouve qu'il s'agisse ici d'un *sacrifice funèbre*, pour motiver la présence de cette femme; car à quel titre *Artémis*, qu'il est impossible de méconnaître, paraîtrait-elle à son tour dans une représentation de ce genre? Le *bélier* n'est pas non plus une victime d'usage exclusivement funéraire, ainsi que le prouve, entre autres exemples, celui du célèbre vase de *Pélops* et d'*Œnomaüs*. Il me semble qu'on pourrait voir ici *Phryxus immolant le bélier à la toison d'or*. Dans cette supposition, le personnage placé près de l'autel, avec le sceptre en main, serait *Æétès*, à-la-fois roi et pontife, comme on en a tant d'exemples sur les vases peints. La femme qui suit la victime, serait *Chalciopé*, qui figure à-peu-près sous les mêmes traits, sur le beau vase du musée Charles X, publié par M. Millingen, *Vases peints*, pl. VII, lequel a rapport à la même fable. Le jeune ministre qui vient après, porte d'une main le *prochoos*, ou *præfericulum*, et de l'autre, le *vase à eau lustrale*, χέρνιψ, et non pas une *patère à anse*, comme le dit M. Panofka. La présence d'*Artémis*, sous le costume asiatique qu'on lui voit ici, s'expliquerait très-naturellement dans un pareil sujet, d'après le voisinage de la *Tauride*.

(4) Voy. notre planche XXX. Des vases de diverse forme, comme on les voit ici, sont placés au pied d'une stèle ionique, de chaque côté de laquelle M. Millingen a cru voir *Oreste* et *Pylade*, sur un vase de Coghill, XXVI. Un vase offrant les mêmes accessoires est publié par Millin, *Vases peints*, II, LI; un autre est décrit par M. Panofka, I, 294: mais le plus remarquable de tous ces monumens est un vase de M. Carelli, qui représente une femme, probablement *Électre*, assise, absolument comme on la voit ici, sur les degrés qui supportent une stèle funèbre, dans une chambre sépulcrale, remplie de vases de toute sorte; voy. Inghirami, *Monum. etr.* ser. VI, tav. Z 5. Le plus souvent, ces vases sont indiqués comme étant de *couleur noire*, et quelquefois ils sont ceints de *bandelettes blanches*. Ce sont des vases de cette sorte, qu'on trouve le plus communément déposés en pleine terre, avec le cadavre qu'ils accompagnaient, dans l'antique nécropole de Nola; et le même usage avait été pratiqué chez les Étrusques, à en juger par ces vases d'argile noire, avec des figures imprimées en bas-relief, qui se découvrent journellement dans les tombeaux de Chiusi; voy. Dorow, *Notizie intorno alcuni vasi etruschi*, etc. Pesaro, 1828, tav. VIII, fig. 6, 7, IX, 3, 4. J'ai recueilli moi-même sur les lieux plusieurs de ces *vases noirs*, de fabrique certainement étrusque, *nigrum catinum*, Juvenal, *Sat.* VI, 345; conf. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 3, 1, 4); et j'en publierai quelques-uns des plus curieux.

(5) Le rapport de la *grenade* avec Proserpine est si connu, qu'il est inutile de s'appesantir sur ce point. Mais il n'est pas hors de propos de montrer à cette occasion comment le fruit en question a le plus souvent, sur les monumens, un sens mystique et funéraire. Ainsi, dans une peinture d'un tombeau antique publiée par Millin, *Vases peints*, t. II, pl. LXXVIII, n. 9, p. 122, ce fruit se voit non-seulement aux mains de Proserpine, mais encore sur les parois mêmes de la chambre sépulcrale. Un *balsamario* du musée de Naples nous le montre placé sur une stèle funéraire, laquelle est dressée entre deux personnages mystiques, Panofka, I, 335. Les vases où il figure, tantôt sur le plat mystique, Panofka, I, 297, tantôt aux mains de l'initiée, Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, 35, sont si nombreux, qu'il serait impossible et d'ailleurs superflu de les citer tous. Mais je dois indiquer deux vases de la collection de Coghill, où le fruit dont il s'agit a été méconnu, aussi bien que les figures dont il constitue le caractère distinctif : sur l'un de ces vases, pl. XXXVII, où l'on a

La présence de la femme, assise au pied même de la stèle sépulcrale, enveloppée toute entière dans son péplus, les cheveux épars sur son front, et la tête appuyée sur sa main droite, dans cette attitude pensive et affligée où nous avons déjà vu Électre sur deux autres monumens du même genre, ne caractérise pas moins sûrement le sujet dont il s'agit; et les autres personnages s'expliquent dans la même hypothèse, d'une manière presque aussi certaine que si leurs noms étaient écrits auprès de chacun d'eux. Le jeune héros, vêtu de la chlamyde, avec le pétase rejeté en arrière, et la lance dans la main gauche, qui tient de la main droite une patère, est *Oreste*, offrant aux manes de son père la libation accoutumée: de l'autre côté du tombeau, le personnage, la tête couverte du pétase, et le bras gauche enveloppé de sa chlamyde, qui s'appuie sur un *caducée*, en élevant de la main droite une *couronne* pour en décorer le tombeau, pourrait être le *héraut phocéen* qui avait accompagné *Oreste*; car le caducée, qui se voit si souvent, ailleurs même que sur les vases mystiques, aux mains de personnages subalternes[1], n'est pas l'attribut exclusif d'*Hermès;* toutefois, je pense que, dans la composition qui nous occupe, cet attribut ne peut convenir qu'à Hermès lui-même. En effet, le geste de ce personnage, la *couronne* qu'il va placer sur le tombeau, son attitude même, dont l'intention symbolique devient ici tout-à-fait caractéristique[2], désignent indubitablement *Hermès Chthonios*, le dieu tutélaire d'Oreste, celui qu'il appelle lui-même, au commencement des *Coëphores*[3], son *Dieu domestique*, celui que, dans les *Euménides*, Apollon lui donne pour *guide* et pour *compagnon* dans sa périlleuse entreprise[4]. Cette intervention d'Hermès, puisée sans doute à la source que je viens d'indiquer, porte à croire que le dessinateur de notre vase, ou l'artiste original, avait suivi principalement dans cette composition les données d'Æschyle; et en effet, une des figures de ce vase, celle du personnage assis sur une espèce de *sac*[5], vêtu d'une tunique courte à mi-manches, et

vu *Apollon* entre *deux Heures* portant une *fleur*, je pense qu'il faut voir plutôt *Orphée* entre *deux Kères* ou *deux Parques*, d'après l'objet que tiennent ces deux figures, et qui est évidemment une *pomme de grenade;* ce qui le prouve, c'est que le second vase, pl. XXXVIII, présente les deux mêmes figures, portant le même fruit, assises avec *Bacchus* et *Hermès*, dieux chthoniens. Le témoignage de ces vases, évidemment funéraires, et d'une foule d'autres pareils, est plus significatif, tout muet qu'il est, que des opinions d'écrivains tels qu'Artémidore, *Oneirocr.* I, 73, ou même que l'autorité de monumens tels que la *Junon d'Argos*, avec ce même fruit en main, dont l'intention symbolique, déclarée un mystère par Pausanias lui-même, II, 17, 4, a donné lieu à tant d'interprétations contradictoires; voy. Boettiger, *de Med. Euripid.* Prolus. p. XIII; Creuzer, *Symbolik*, II, 588.

(1) Il n'est même pas nécessaire de recourir à l'*Hiérocéryx*, comme on le fait trop souvent, pour expliquer la présence du personnage portant le *caducée*, sur des vases qui n'ont rien de mystique, tels que celui-ci. Il suffit de rappeler des monumens d'une antiquité supérieure à celle de la plupart des vases peints, entre autres le célèbre bas-relief de Samothrace, où le héraut Thaltybius porte le caducée de forme primitive, pour s'assurer que ce symbole n'était pas seulement d'usage mystique, et encore moins l'attribut exclusif d'*Hermès;* voy., au sujet de ce *caducée*, les ingénieuses observations de M. Boettiger, *Amalthea*, I, 104 suiv.

(2) L'attitude de ce personnage, avec *la jambe gauche passée par-dessus la droite*, qui répond à ce que Philostrate exprime ainsi, *Imag.* II, 7, 64, ed. Jacobs : Ἐναλλάττουσι τὼ πόδε, était en effet une de ces attitudes symboliques qui avaient une signification consacrée. Celle-ci exprimait le *repos;* et c'est à raison de cela que nous la voyons donnée à la plupart des figures du *Sommeil*, ou de *Génies funèbres*, qui nous sont restées de l'antiquité. Lessing est le premier auteur de cette observation, *Sämmtliche Schriften*, X, 143, qui n'a trouvé jusqu'ici aucune contradiction; voy. Zoëga, *Bassirilievi*, II, 201; Boettiger, *Vasengemälde*, I, 120; *Mus. Chiaram.* XI, p. 33, not. 3. Or, une pareille attitude donnée à *Hermès Chthonios*, au moment où il *couronne* un *tombeau*, peut-elle n'être pas regardée comme un trait tout-à-fait caractéristique de ce personnage, et tout-à-fait propre à cette action?

(3) Æschyl. *Coëph.* 1 : Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῷε.

(4) Idem, *Eumen.* 93 : Πομπαῖος ἴσθι.

(5) Je ne crois pas qu'il y ait, sur les vases, d'autre exemple d'un personnage *assis sur un sac*, comme on le voit ici, que celui qui nous est offert par un vase du premier *Recueil d'Hamilton*, II, 100, dont j'avoue que le sujet est encore un mystère pour moi. Mais sur des bas-reliefs funéraires, étrusques et romains, on trouve assez souvent un personnage portant un *sac sur les épaules*, pour indiquer un *départ*, un *voyage*, et probablement avec une intention funéraire. Voy. Inghirami, *Monum. etr.* ser. I, tav. VII, et ser. VI, tav. B 2, n. 1; *Galler. Giustin.* II, 69. J'ai publié moi-même une de ces urnes étrusques, *Achilléide*, pl. XXII, p. 97, au sujet de laquelle j'ai proposé une double interprétation de l'objet en question. J'ajouterai ici que sur une urne étrusque, relative à la victoire de Thésée sur le Minotaure, Inghirami, *Monum. etr.* ser. IV, tav. X, un *sac*, qui se voit aux pieds du cheval du héros, ne peut guère s'interpréter autrement que comme l'indication du *prix* destiné au vainqueur. Mais je persiste à croire que, dans le plus grand nombre des cas, le *sac* porté sur les épaules d'un personnage subalterne, est un symbole de *voyage;* et cette interprétation reçoit, si je ne me trompe, du témoignage de notre vase, un nouveau degré de certitude.



la tete coiffée du *bonnet nautique* fait absolument comme une *calotte*, ne semble guère pouvoir s'expliquer qu'au moyen d'une circonstance fournie par l'auteur des *Coëphores*.

Dans cette pièce, Oreste s'introduit parmi ses ennemis, à la faveur d'un *vêtement grossier* qui le déguise, *portant lui-même son propre bagage, et contrefaisant le langage et la prononciation des habitans de la Phocide*[1]. Or, le personnage que j'ai désigné en dernier lieu, semble véritablement tracé d'après cette description d'Æschyle : son menton garni d'une barbe courte, sa chaussure du genre le plus commun, le simple bâton de voyageur qu'il tient en main, son bonnet, d'une forme si particulière, sa tunique probablement d'une étoffe grossière, telle qu'elle était portée par les paysans de la Phocide; mais sur-tout le *sac* renfermant le bagage de voyageur, accessoire aussi rare que remarquable sur une composition de ce genre; tout semble se réunir pour signaler à nos yeux, dans ce personnage, un *Phocéen* d'une condition commune, dont la présence, dans la représentation qui nous occupe, est aussi neuve que caractéristique. En suivant cette explication, le personnage barbu, debout derrière Mercure, nous représente certainement, d'après le *bâton*, attribut des gymnastes et des vieillards, et sur-tout d'après le geste d'autorité qui le distingue, le vieux et fidèle *Pædagogue*, qui dirige, dans deux autres tragédies grecques, la conduite des vengeurs d'Agamemnon[2]. *Pylade* ne se reconnaît pas à des signes moins certains, dans le jeune héros assis de l'autre côté d'Oreste et vêtu comme lui, avec la lance qu'il tient d'une main, et le *pileus* qu'il porte sur sa main droite. La femme qui paraît à l'extrémité de la composition avec un *lécythus* qu'elle élève aussi de la main droite, et d'une manière non moins expressive, ne peut être que *Chrysothémis*, qui vient s'acquitter du pieux devoir dont il a été parlé, et qui figure en effet, avec un attribut approprié à cette fonction, dans toutes les représentations de ce sujet. Enfin, le personnage *nu*, debout à l'autre extrémité, est probablement la personnification du *Chœur*, ou du *Dêmos* argien[3], témoignant, par sa présence, par son geste et par son attitude, l'intérêt qu'il prend au succès de l'entreprise. Tout ici représente donc une scène empruntée, suivant toute apparence, de quelque tragédie célèbre, ou puisée dans les principales données de celles d'Æschyle et de Sophocle; et l'arrangement symétrique des figures, leur costume, leur attitude, le masque même que semblent porter les deux

(1) C'est en effet ce qui résulte de ces deux passages d'Æschyle, *Coëph.* 555 : *Ξένῳ γὰρ εἰκώς, παντελῆ [εὐτελῆ!] σάγην ἔχων*, et *ibid.* 670 : *Στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκείᾳ σάγῃ*. Le mot *σάγη*, dont se sert deux fois Æschyle, doit s'interpréter plutôt d'un *vêtement* que d'une *armure*, double acception signalée d'ailleurs par les lexicographes Hesychius et Suidas, *v.* *Σάγη* ; et j'ajoute que c'est d'un vêtement commun ou d'étoffe grossière, que ce mot doit ici s'entendre, d'après la condition même du personnage indiqué par Æschyle, d'accord avec la nature du vêtement nommé *sagum* par les Romains. On sait que le *sagum*, dont le nom est dérivé de *σάγη* et de *σάγος*, était un *manteau d'étoffe à gros poils*, originairement de peaux de bêtes, porté par les simples soldats et par les gens du peuple. Aussi Plutarque, voulant désigner un homme grossier, d'une condition basse et d'une intelligence bornée, se sert-il de ces expressions, *de Adulat. et Am. discrim.* 20 (I, 184, Hutten.) : *Ἀγροίκου .. φορίνην παχεῖαν φέροντος*, conf. Polluc. VI, 55, dont Reiske a conservé avec raison la version, *Suilla cute crassa amictum*, en traduisant lui-même le mot *φορίνην*, par *eine Säuhaut*; voy. Wyttenbach, *Animadv. ad* Plutarch. VI, 465. A l'appui de ce témoignage, je rappellerai que quelques peuples de la Grèce conservèrent long-temps, pour les gens de la campagne, l'usage de ces vêtemens, *ἐκ τῶν δερμάτων τῶν ὑῶν*, comme nous l'apprend Pausanias, VIII, 1, 2; et ce qui est bien remarquable, c'est qu'il met précisément dans ce nombre les paysans de la *Phocide*; ce passage de Pausanias mérite d'être transcrit ici textuellement : Τοῦτο δὲ τοὺς χιτῶνας τοὺς ἐκ τῶν δερμάτων τῶν ὑῶν, οἷς καὶ νῦν περί τε Εὔβοιαν ἔτι χρῶνται καὶ ἐν τῇ ΦΩΚΙΔΙ, ὁπόσοι βίου σπανίζουσι, κ. τ. λ. Or, c'est sous le costume d'un *simple habitant de Daulis en Phocide*, *Ξένος μέν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων*, qu'Æschyle nous représente Oreste, *voyageant à pied*, *chargé de son propre bagage*, *στείχοντα δ' αὐτόφορτον*, et s'introduisant, à la faveur de ce vêtement commun, *οἰκείᾳ σάγῃ*, parmi les assassins de son père; et lorsqu'un personnage si manifestement tracé d'après cette donnée tragique, assis sur un sac de voyage, dans un costume tout populaire, se montre associé, comme on le voit sur notre vase, à des personnages héroïques, en qui l'on ne peut méconnaître la famille d'Agamemnon, ne semble-t-il pas que l'artiste ait voulu indiquer, par la présence d'un pareil personnage, cette circonstance si particulière de la tragédie grecque ?

(2) Sophocl. *El.* 15 sqq. ; Euripid. *El.* 490 sqq. Voy. plus haut, p. 141.

(3) Nous avons déjà vu, sur le bas-relief grec de la pl. XXVI, un exemple tout semblable, du ΛΑΟΣ personnifié de même sous les traits d'un jeune homme entièrement *nu*.

protagonistes, n'indiquent pas, d'une manière moins sensible, une de ces compositions, d'une ordonnance toute scénique, qui avaient été transportées directement du théâtre sur les vases, les bas-reliefs et d'autres monumens de l'art antique. Une représentation absolument pareille, mais réduite aux quatre personnages principaux, *Électre*, *Oreste*, *Mercure* ou *Pylade*, et *Chrysothémis*, sur un vase de la collection de Coghill[1], donne un nouveau degré de probabilité à cette conjecture, et fournit en outre un nouvel élément de comparaison.

L'attitude si remarquable sous laquelle nous trouvons Électre si constamment figurée, devait avoir été pareillement fixée par les représentations théâtrales, ou consacrée par quelque bel ouvrage de l'art. A l'appui de cette observation, je pourrais citer une pierre gravée, où une figure, dans une attitude toute semblable, a été reconnue avec raison pour Électre, à cette attitude même[2] : mais je puis produire un monument d'un ordre plus élevé, et même, sous plusieurs rapports, l'un des plus précieux qui nous soient restés de l'art antique; c'est une statue restée jusqu'ici inédite dans le musée Pie-Clémentin, où elle est exposée, sans numéro, dans la *salle* dite *des statues*. Il ne s'en trouve aucune indication, ni dans le grand ouvrage de Visconti, ni dans le catalogue qui passe, avec raison, pour être de sa main, quoiqu'il ne porte pas son nom[3]; et ce qui ajoute à la surprise que peut causer une pareille indifférence pour un morceau si remarquable, il existe dans le musée Chiaramonti un torse provenant d'une répétition de la même figure, dont il n'a été fait pareillement nulle part aucune espèce de mention[4]. Il devrait donc m'être permis de m'applaudir d'appeler sur ce monument l'attention des antiquaires, sur-tout dans l'opinion où j'ai été jusqu'à ce moment, que j'étais le premier à le publier. En effet, depuis l'instant où j'eus l'occasion d'examiner, dans le musée même du Vatican, la statue dont il s'agit, je n'avais trouvé à son sujet d'autre désignation que celle-ci, de C. Fea[5] : *Figure de femme assise, du style grec le plus antique qu'on appelle étrusque;* et cette phrase, tout aussi peu satisfaisante d'un autre antiquaire romain[6] : *Statue sépulcrale inconnue.* J'ai vu depuis que M. Hirt avait compris cette figure dans le catalogue qu'il a dressé des statues de l'ancien style éginétique, sous cette simple indication : *Figure de femme assise avec les jambes posées l'une par-dessus l'autre*[7]; mais j'avais ignoré jusqu'à ce moment que M. Thiersch, frappé comme moi du mérite et de l'originalité de ce monument, en avait fait, dès 1823, l'objet d'un examen particulier, dont le résultat publié d'abord à Rome vient d'être reproduit en Allemagne[8]. En cédant, comme je le dois, à M. Thiersch, le mérite d'avoir fait connaître le premier le monument en question, et d'en avoir indiqué le sujet par un rapprochement que j'avais fait aussi de mon côté, je ne saurais me priver de l'avantage d'en publier à mon tour un dessin que je crois plus fidèle, ni renoncer à l'occasion d'exposer, telle que je l'avais conçue d'abord, une opinion qui diffère, à quelques égards, de celle de M. Thiersch.

(1) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XLV.

(2) Millin, *Orestéide*, p. 13. C'est la pierre que M. Boettiger a publiée, d'après Maffei, *Gemm. ant.* I, 19, et où il a cru trouver une personnification d'*Ilithyia*. Je m'éloigne à regret, en ce seul point, du sentiment de cet illustre antiquaire; et je souscris du reste pleinement à ses doctes et ingénieuses observations sur les attitudes symboliques de l'art chez les anciens; voy. *Ilithyia, oder die Hexe*, 42, ff.

(3) C'est le catalogue dont il a été fait mention, *Achilléide*, p. 28, note 2.

(4) On lit seulement dans le catalogue imprimé des objets du *Musée Chiaramonti*, sous le n° 726, p. 276, les paroles que voici: « Figura al naturale di donna sedente, panneggiata, mutilata, « e di lavoro etrusco. Trovandosi per intero nel Pio-Clementino, « se ne darà conto in appresso. »

(5) *Description de Rome*, t. I, p. 113.

(6) Nibby, *Itinéraire de Rome*, t. II, p. 611.

(7) Hirt, *die neu aufgefundenen Æginetischen Bildwerke*, dans les *Litterar. Analekten* de Wolf, III, 178 : *Eine mit überschlagenen Beinen sitzende weibliche Figur.*

(8) *Lettera di F. Thiersch al ch. S. Cav. Tamboni*, Roma, 1823. Cette dissertation, rédigée depuis par son auteur dans sa langue

1.



2.



Cette statue de marbre grec, et d'une assez bonne conservation[1], se distingue par un style qui appartient à l'ancienne manière grecque, et par une exécution qui ne semble pas moins sûrement caractériser une œuvre originale. La position forcée de la main gauche, et le travail négligé de cette main, indiquent même une antiquité supérieure peut-être à celle de plusieurs morceaux que nous possédons de cet ancien style grec, qui, du reste, dans le jet des draperies et dans la conformation des traits du visage, n'a rien de commun avec l'école réputée éginétique. S'il nous était parvenu un plus grand nombre de sculptures appartenant aux anciennes écoles grecques, peut-être trouverions-nous ici quelques-uns des caractères propres à l'école attique : il est certain du moins que cette figure offre un style tout particulier; et il n'est pas moins constant que l'originalité de ce style, rendue plus sensible par l'état de conservation de la statue qui le présente, mérite au plus haut degré de fixer sur ce morceau de sculpture un examen approfondi. Laissant donc de côté ces qualifications fausses et arbitraires de *style étrusque* ou de *style éginétique*, appliquées indistinctement à des ouvrages qui n'ont entre eux qu'une analogie apparente, nous reconnaîtrons ici une œuvre d'une ancienne école grecque, dont la détermination particulière résultera peut-être quelque jour de la connaissance et de la confrontation d'un plus grand nombre de monumens antiques que nous n'en possédons encore.

Mais c'est sous un autre rapport que je me suis proposé de considérer ce rare et précieux monument de l'art grec : il s'agit d'en déterminer le sujet. A cet égard, l'élément de reconnaissance le plus sûr et le plus généralement admis, lorsque la figure est dépourvue de tout symbole ou de tout attribut particulier, se tire de l'attitude même de cette figure, d'après le judicieux principe de l'art grec, d'approprier à chaque personnage, ou du moins à chaque situation morale, une attitude caractéristique. Sur ce point, la certitude est acquise, quand à la justesse et à la propriété de l'attitude on peut joindre la ressemblance de la figure elle-même avec un type connu et déterminé. C'est ainsi que le *Remouleur*, le *Cincinnatus*, la *Cléopâtre* du Vatican, le *Héros Borghèse*, plusieurs des *Niobides*[2], et une foule d'autres figures isolées, dans l'état où elles nous sont parvenues, ont repris leur véritable nom, et retrouvé leur vrai caractère, d'après la ressemblance qu'elles offraient avec des figures primitivement conçues dans des groupes ou dans des compositions où chacune d'elles avait sa signification indubitable; et pour rappeler un exemple qui se rapporte directement à mon sujet, c'est ainsi que je crois avoir reconnu avec assez de probabilité le type d'une *Iphigénie offerte au sacrifice*, dans ces statues de *Femmes captives*, employées par les Romains dans une intention qui s'éloignait bien peu de la conception primitive[3].

Fondé sur ces principes, on devra chercher, parmi les héroïnes mythologiques, celle à

maternelle, vient d'être publiée de nouveau à la suite de son ouvrage, *über die Epochen der Bildend Kunst*, p. 426-446, Munich, 1829, 8°.

(1) Voy. planche XXXII, n. 1. Le torse Chiaramonti se voit planche XXXIII, n. 3. Je ne crains pas d'assurer que le dessin de ces deux morceaux, tel que je le publie, représente plus fidèlement le caractère et le mérite des originaux, que celui qu'en a donné M. Thiersch. Je souscris complétement à l'opinion de ce savant, lorsqu'il assure que le style de ces deux statues est *alt und rein griechisch;* mais je ne suis pas de son avis sur les nombreuses restaurations qu'il croit reconnaître dans la statue du musée Pie-Clémentin. Sans être *entière*, comme elle est indiquée sur le catalogue, cette statue n'était certainement pas aussi mutilée que le fragment Chiaramonti. La tête, que M. Thiersch déclare ne pas lui appartenir, quoiqu'elle soit certainement *antique*, de son propre aveu, est bien véritablement la sienne, à en juger d'après tous les signes qui peuvent constater une pareille identité, c'est à savoir, la proportion de cette tête, le style, le travail, et la qualité du marbre. Il n'y a de restaurations avérées dans cette figure, que le bras droit, les deux pieds, et la partie inférieure du rocher sur lequel elle est assise. Je dois avertir que la *corbeille*, qui se voit sous le siége du torse Chiaramonti, a été omise sur le dessin que j'en donne, de même que la main gauche antique de cette figure se trouve supprimée sur celui de M. Thiersch.

(2) Fabroni, *fav. di Niobe;* Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, XVII, 33.

(3) Voy. plus haut, p. 132.

qui l'attitude du deuil et l'expression de la douleur, telles que nous les offre notre statue du Vatican, ont pu convenir plus particulièrement. C'est aussi de cette manière qu'a procédé M. Thiersch, pour arriver à la détermination qui nous occupe; et après avoir nommé successivement *Phèdre, Ariane, Andromaque* et *Pénélope*, c'est à cette dernière qu'il s'arrête, d'après le rapport effectivement très-sensible qui se trouve entre cette statue et la figure de Pénélope, sur un bas-relief de terre cuite dont on connaît plusieurs répétitions antiques, sans compter quelques contrefaçons modernes[1]. Il y aurait peut-être lieu de s'étonner que M. Thiersch n'ait pas compris *Électre* dans le nombre des *héroïnes affligées* qui pouvaient avoir fourni le sujet de notre statue; mais j'aime mieux convenir avec lui, parce que j'en ai été frappé comme lui, de l'extrême ressemblance, pour ne pas dire de l'identité absolue qui existe entre les deux figures du Vatican et la Pénélope du bas-relief antique. Il y a cependant une distinction à faire. Le torse Chiaramonti, où s'est conservée, sous le siége de la figure, une partie de la *corbeille à ouvrage*, attribut caractéristique de Pénélope, semble bien, à ce titre, devoir être rapporté à une statue de Pénélope; mais la figure du musée Pie-Clémentin, assise sur un *rocher*, dont toute la partie supérieure est bien certainement antique, pourrait avoir appartenu à un autre personnage, bien qu'elle fût dérivée d'un même type. Ce ne serait pas la seule fois que la donnée primitive d'une figure aurait été transportée à un autre sujet d'un caractère à-peu-près semblable ou dans une position analogue : j'en ai déjà cité quelques exemples, et j'en produirai encore de nouveaux. On pourrait donc reconnaître ici *Électre*, avec tout autant de vraisemblance que *Pénélope*; et, dans cette hypothèse, voici de quelle manière je croirais pouvoir rendre compte de l'ensemble et des détails de cette statue.

La fille d'Agamemnon, assise, non plus, comme dans la composition primitive, sur les degrés d'un *tombeau*, mais sur une simple *pierre brute*, offre dans son costume et dans toute son attitude l'image du deuil où elle est plongée. Elle est vêtue d'une longue *stola* à manches courtes, attachées sur chaque bras par sept agrafes[2]; la *ceinture* en est détachée, sans doute parce qu'Électre a déjà accompli l'intention qu'elle manifeste, dans la tragédie de Sophocle, de déposer cette *ceinture sans ornemens*, en guise de *bandelette*, sur le tombeau paternel[3]. Elle porte, par-dessus sa tunique, un long péplus qui couvre sa tête, et qui est ramené par-devant sur ses genoux; ce péplus, sans *bordures*, sans *franges* et même sans ces *glands de métal* qui servaient à fixer les plis élégamment disposés d'une riche draperie, semble, par son extrême simplicité, le costume le mieux assorti à la situation d'Électre; et c'est d'ailleurs ainsi que nous la montre Euripide, *cachant sa tête dans son péplus*[4]. Ses

(1) M. Thiersch cite *cinq* répétitions de ce bas-relief et de son pendant, dont une dans le musée Kircher, à Rome; une seconde, aussi à Rome, dans la bibliothèque du palais Barberini; c'est celle que donne M. Thiersch, taf. II, fig. 3; deux autres, en Angleterre, une desquelles est publiée dans le recueil des *Terracottas of Mus. british*, pl. XII; la cinquième, appartenant au cabinet du Roi, figure dans les *Monumens inédits* de Millin, t. II, pl. 40, 41. Mais je n'oserais assurer, faute de les avoir vus moi-même, que les exemplaires du docteur Mead et du Musée britannique soient bien véritablement antiques, d'après les contrefaçons modernes que je connais de ces bas-reliefs. L'un de ceux du palais Barberini est moulé sur l'exemplaire du musée Kircher; il existe, à ma connaissance, une contrefaçon du même genre, dans une collection particulière de Rome, et sans doute encore ailleurs; car ce genre d'industrie est un de ceux que les modernes faiseurs d'antiquités exploitent à Rome avec le plus d'habileté et de succès.

(2) Électre se représente elle-même, dans Sophocle, *El.* 193: ἀεικεῖ σὺν στολᾷ. Dans une autre tragédie, Euripid. *Electr.* 184, elle rappelle τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων.

(3) Sophocl. *El.* 454 : Καὶ ζῶμα τοὐμὸν, οὐ χλιδαῖς ἠσκημένον. L'application qu'on peut faire de ce passage de Sophocle à notre figure, vient à l'appui de l'interprétation, d'ailleurs très-plausible, que propose ici le Scholiaste : ΖΩΜΑ δὲ νῦν τὴν ζώνην δηλοῖ,... δίδωσι γὰρ τὸ ζῶμα ἀντὶ τῆς ταινίας.

(4) Euripid. *Orest.* 280 : Κρύπτε θεῖσ' εἴσω πέπλων. Ce trait d'Euripide semble avoir réellement fourni le principal motif de toutes nos figures d'*Électre*, telles qu'elles se produisent sur les vases.

cheveux pendant en longues tresses jusque sur sa poitrine, et qu'en effet elle avait laissés croître pour offrir aux manes de son père ce dernier sacrifice[1], sont serrés sur son front par une large *bandelette;* sa tête penchée, qui garde encore l'expression de tristesse mélancolique et de méditation profonde propre à ce personnage, s'appuyait, il n'y a qu'un moment, sur son bras droit, élevé à la hauteur de son menton, attitude sous laquelle un vase que j'ai publié[2] nous a déjà montré *Thétis affligée de la mort de son fils.* Tout ici, dans l'attitude, dans le costume et dans l'expression de la figure, se trouve donc parfaitement d'accord avec les données antiques qui concernent le personnage d'*Électre;* et soit que l'on adopte cette interprétation, soit que l'on préfère celle de M. Thiersch, qui remplit tout aussi bien les principales conditions du sujet, il faudra reconnaître, dans cette figure d'*Électre* ou de *Pénélope,* un de ces types de l'art appropriés à certaine affection morale, plutôt encore qu'à tel personnage en particulier, dont il s'était fait, dans l'antiquité même, plusieurs applications différentes, et sans doute aussi un grand nombre de répétitions, à raison des divers usages auxquels il pouvait servir.

Si la statue qui nous occupe eût été connue de l'illustre interprète du musée Pie-Clémentin, dont il ne paraît pas qu'elle ait fait partie de son temps, je ne doute point que ce grand antiquaire n'y eût retrouvé le type de deux figures, l'une de ce même musée[3], l'autre, de la collection Barberini[4], où il a cru voir *Didon abandonnée.* Tout en convenant qu'une pareille explication s'éloignait du système d'après lequel ont été produites le plus grand nombre des représentations de l'art antique, Visconti croyait trouver, dans une circonstance fournie par Virgile[5], et qui semble d'accord avec le costume de la statue Barberini, laquelle a un pied chaussé et l'autre nu, une preuve décisive à l'appui de son interprétation; mais c'est sans doute attacher trop d'importance à une expression poétique, que de voir, dans ce seul trait, un signe propre et caractéristique de Didon. Cette circonstance s'explique infiniment mieux, à ce qu'il semble, par l'usage à-peu-près général de l'antiquité, de ne rendre que par une simple indication des détails de costume indifférens[6], ainsi qu'on en a plusieurs exemples, notamment dans l'*Amazone* du Vatican, qui n'a de *courroie,* indication de la chaussure, qu'à un seul pied, et dans l'*Achille* ou le *Mars Borghèse,* qui n'a de même l'*anneau,* indication pareillement symbolique, qu'à une seule jambe[7]. Ce qui est bien autrement caractéristique, dans les deux statues dont il s'agit, c'est l'attitude et le mouvement général de ces figures, assises sur une base, le bras gauche appuyé sur cette base, le bras droit, qui était probablement élevé, dans l'attitude que j'ai indiquée plus haut, et la tête qui est antique dans la statue Barberini, offrant l'expression bien prononcée de la douleur et du désespoir, *expression telle,* ajoute Visconti[8], *qu'elle ne peut avoir été transportée dans un ouvrage d'une exécution du reste assez médiocre, que d'après quelque autre sujet de la mythologie grecque, et d'après quelque excellent original grec.* Or, *quel autre sujet* pouvait être mieux approprié à

(1) Sophocl. *El.* 451; Euripid. *El.* 241, 337.

(2) Voyez, *Achilléide*, pl. XXII, 1. Ce rapprochement donne quelque probabilité de plus à l'explication que j'ai proposée d'abord du vase en question; et ce vase, à son tour, devient une preuve nouvelle de la manière dont une attitude caractéristique s'appliquait à des personnages divers.

(3) Visconti, *Mus. P. Clem.* II, XL.

(4) Idem, *ibid.* tav. agg. B, n. 10.

(5) Virgil. *Æn.* IV, 518.

(6) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 36.

(7) Voy. plus haut, *Achilléide*, p. 56. Le même procédé d'indication abrégée se rencontre fréquemment sur les vases grecs: ainsi, pour ne pas citer d'exemples étrangers au trait même de costume qui nous occupe, la *chaussure* est indiquée par un *cercle* autour du pied, sur un vase du second recueil d'Hamilton, Tischbein, IV, 27; et sur un autre vase du même recueil, IV, 51, la partie supérieure de la *cnémide* est figurée sur le genou, pour la cnémide entière. Voy. les observations faites, au sujet de ce système d'*abréviation,* dans le *Zeitschrift für alte Kunst,* taf. 1, 3.

(8) Visconti, à l'endroit cité, p. 80.

de pareilles figures, que celui d'*Électre* assise au tombeau d'Agamemnon? Et de quel original plus convenable à tous égards, l'artiste romain qui sculpta la statue Barberini ou celle du Vatican, aurait-il pu emprunter le type de sa *Didon*, si tant est que ce soit effectivement ce personnage, dont la célébrité ne date que de celle de l'Énéide, qu'il ait voulu représenter[1], plutôt qu'*Électre* ou *Pénélope*, deux figures grecques héroïques, sur lesquelles l'imitation s'était bien autrement exercée dans les plus beaux temps de l'art, et qui avaient l'avantage d'offrir des images familières à tout le monde?

§ II.

L'artifice employé par Oreste pour tromper ses ennemis n'eut pas le même succès auprès de sa sœur; la véhémence des plaintes que fit éclater Électre à la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, triompha de toutes les résolutions de celui-ci, et le força de se découvrir : *le frère et la sœur se reconnurent*. Ce motif heureux et touchant a été consacré dans l'antiquité par des groupes, sorte de monument dont l'art grec se montra toujours très-avare, et qui offrent conséquemment, dans le cas particulier dont il s'agit ici, un très-haut degré d'intérêt. Je me contenterai de rappeler le superbe groupe de la villa Ludovisi, où l'on s'accorde à-peu-près généralement à reconnaître *Oreste* et *Électre*[2], et qui, exécuté dans les temps de la sculpture romaine, doit avoir été produit d'après quelque bel ouvrage de l'école grecque. Mais nous possédons un groupe original du même sujet, et de style purement grec, dans un monument tiré des ruines d'Herculanum, et demeuré jusqu'à ce jour inédit, dans le musée royal Bourbon, à Naples[3], dont il fait un des principaux ornemens.

Ce groupe, en marbre grec, et d'une conservation remarquable, fut long-temps connu sous la fausse dénomination établie par Bajardi, de *Ptolémée* et de *Cléopâtre*[4]. Alors, comme on sait, on appliquait indistinctement ce nom de *Ptolémée* à toute tête ceinte de la *tænia;* et cette désignation abusive se maintient encore, par un usage invétéré, dans beaucoup de descriptions de monumens antiques. Aujourd'hui[5], il n'est personne qui ne reconnût, au premier coup d'œil, dans notre groupe, les deux enfans d'Agamemnon; et cette opinion, énoncée en dernier lieu par l'interprète des marbres du musée royal Bourbon[6], porte en elle-même les caractères de l'évidence, au point qu'il serait superflu de s'arrêter à en déduire les preuves.

(1) Ce serait d'ailleurs une difficulté très-grave contre l'explication de Visconti, que de ne pouvoir citer, dans toute l'antiquité figurée, aucun autre monument relatif à *Didon;* car la peinture d'Herculanum, qui a été qualifiée ainsi, *Pitture d'Ercolano*, t. I, tav. XIII, malgré le doute exprimé dès-lors par Winckelmann, *Monum. ined.* t. II, p. 202, vient d'être restituée, avec toute raison, à *Médée*, par M. Panofka, *Monum. ined. pubblicat. dall' Institut. di corrispond. archeol.* t. I, p. 244.

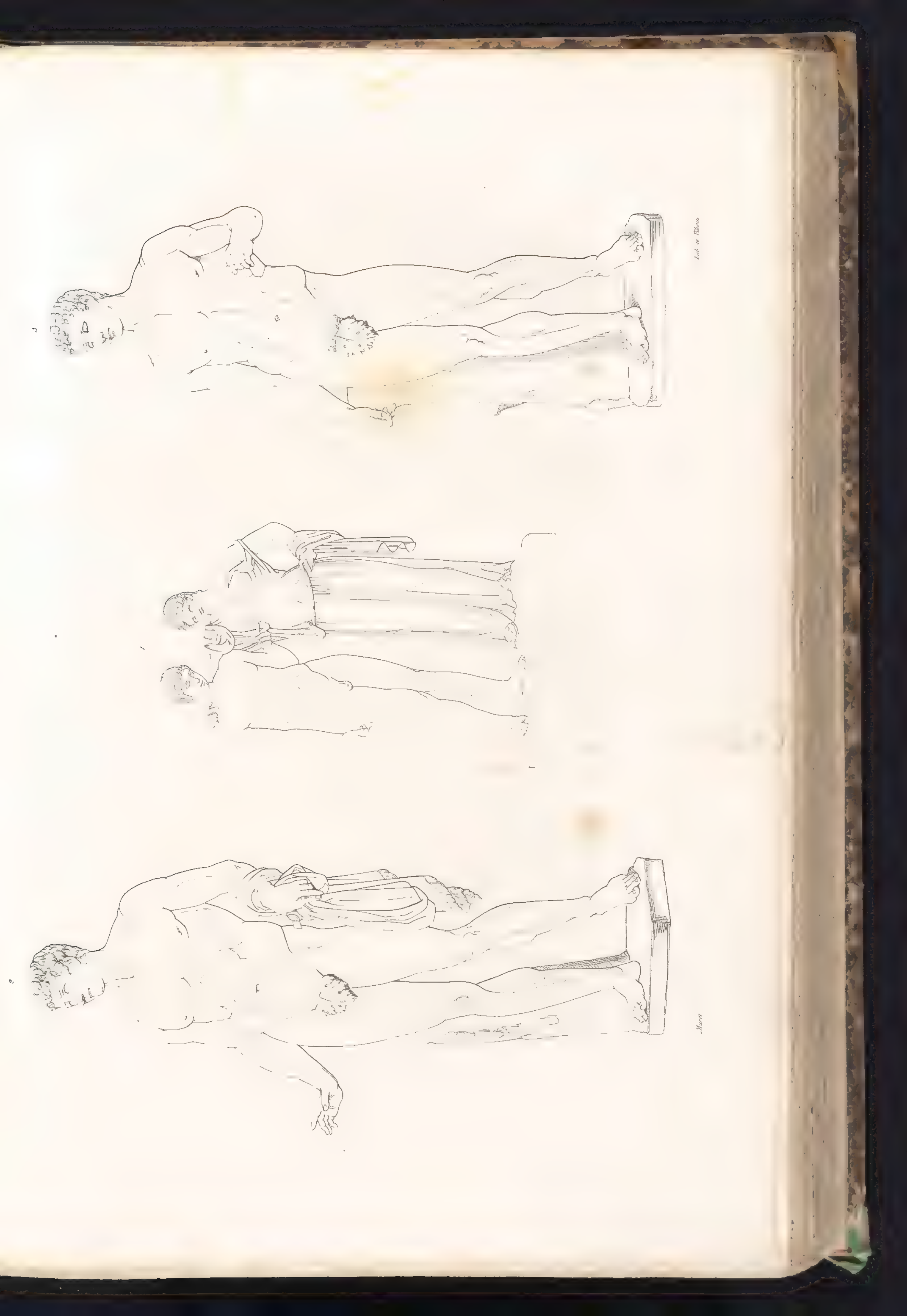
(2) Souvent publié, entre autres par Maffei, *Raccolta*, tab. LXII et LXIII, et par Piranesi, dans le *choix des meilleures statues de Rome*, ce groupe a été l'objet de beaucoup d'opinions diverses et d'appréciations contraires. Il est inutile de rappeler l'erreur des premiers antiquaires, qui crurent y voir le jeune *Papirius* et *sa mère*, ou *Faustine* et *son fils*. Winckelmann y reconnut d'abord *Phèdre* et *Hippolyte*, *prefaz. dei Mon. ined.* XXI; plus tard, il s'arrêta à l'idée beaucoup plus vraisemblable que ce groupe représentait *Électre* et *Oreste*, *Geschichte der Kunst*, B. XI, K. 2, § 30-33; et c'est l'opinion qui a prévalu, quoique Millin, *Description des statues des Tuileries*, p. 4-7, ait proposé *Andromaque* et *Astyanax*, et que, par un retour assez étrange aux anciennes idées, M. Thiersch semble incliner de nouveau vers un sujet romain, tel qu'*Octavie* et *Marcellus;* voy. sa *IIIe Abhandlung über die Epochen der bildenden Kunst*, Anm. 8, p. 93-94, [p. 296, de la 2e édit. Munich, 1829.]

(3) Voyez notre planche XXXIII, n. 1. Ce groupe provient d'Herculanum; sa hauteur est de *cinq palmes trois onces*, mesure napolitaine. Il fut trouvé vers le milieu du dernier siècle, et n'a de restaurations que la main droite de la figure d'*Oreste*, quelques parties peu importantes dans les deux bras de celle d'*Électre*, et dans les jambes des deux figures.

(4) Voyez Bajardi, *Catalogo*, n. XIV, p. 143.

(5) Il y a lieu d'être surpris de trouver cette fausse et vulgaire dénomination employée par un antiquaire tel que Marini, *Iscriz. alban.* n. CLVII, p. 173.

(6) Finati, *Real Museo Borbonico descritto*, n. 400, p. 162-166.



Rien de plus simple et de plus noble que la composition de ce groupe. Les deux figures offrent dans la conformité des traits cet *air de famille*[1], et dans l'expression de tristesse affectueuse qui leur est commune, un autre trait de ressemblance qui convient parfaitement aux deux Atrides. Le visage de la jeune fille annonce un âge un peu plus avancé, mais non pas cette inégalité qui, dans le groupe Ludovisi, fait contraster, d'une manière un peu trop forte peut-être, la taille d'Électre avec celle d'Oreste. Ici la proportion est plus juste, plus conforme aux données historiques; et le frère d'Électre, tel qu'il se produit à nos yeux, peut être en même temps le vengeur d'Agamemnon; ce qu'il n'apparaît pas, au même degré ou avec la même évidence, dans cet autre groupe. Les deux enfans d'Agamemnon sont engagés dans un entretien dont l'objet ne saurait être, après le bonheur inespéré de leur rapprochement, que la mort tragique de leur père, sans doute en présence même de son tombeau, qu'Électre, de sa main droite placée sur l'épaule d'Oreste, semble désigner à sa vengeance. Cet indice est le seul, du reste, qui se rapporte à des idées pareilles, dans la composition de ce groupe, où tout est grave, calme et recueilli. D'après le geste de la main gauche du jeune héros, on peut supposer qu'il raconte à sa sœur les ennuis de son absence et les périls de sa jeunesse; et la conjecture d'un antiquaire, qui pense que l'autre main, actuellement restaurée comme on la voit, devait tenir une épée, pour indiquer la vengeance prochaine d'Oreste, ne me paraît pas plus d'accord avec l'attitude de ce personnage qu'avec celle d'Électre elle-même. La manière dont celle-ci s'appuie affectueusement sur son frère, en prêtant l'oreille au récit de sa longue infortune, exclut, à ce qu'il me semble, toute autre idée que celle d'une communication de sentimens douloureux et tendres entre ces deux personnages. L'expression qui domine dans toute la figure d'Électre est celle d'une sœur qui vient de retrouver le frère qu'elle croyait perdu, et qui goûte, à s'assurer de sa présence, à s'enivrer de ses discours, une joie grave et mélancolique, telle qu'elle convient à la triste fille d'Agamemnon. Tout respire, dans cet admirable groupe, cette expression naïve et profonde des caractères, ce sentiment juste et vrai des convenances, joints à cette simplicité pleine de charmes, qui caractérisent le bel âge de la sculpture grecque. Le travail, aussi éloigné de la sécheresse que de la recherche, semble pourtant tenir, par la manière dont les draperies et sur-tout les cheveux sont traités, de l'ancien style grec, que je me permettrais d'appeler attique, attendu qu'il n'a rien de la précision et de la rigidité tant soit peu conventionnelle de l'école éginétique. Quoi qu'il en puisse être, ce morceau capital appartient certainement à une excellente école grecque, et doit peu s'éloigner de la grande époque de Phidias.

Le costume des personnages donne lieu à quelques observations. Oreste est entièrement nu, ce qui est bien plus conforme aux vrais principes de l'art grec que le vêtement donné à l'Oreste du groupe Ludovisi. Le jeune Atride a la tête ceinte de la *tænia*, dont l'usage, plus particulièrement affecté aux athlètes vainqueurs dans les jeux publics[2], est ici un trait de costume héroïque, tout-à-fait convenable pour Oreste. Le vêtement d'*Électre*, non moins judicieusement approprié à sa situation présente, mérite sur-tout notre attention. La sœur

(1) C'est ce qu'exprime Euripide, par la bouche du vieux serviteur, *El.* 518-9, Matthiæ:

Φιλεῖ γὰρ, αἷμα ταὐτὸν οἷς ἂν ᾖ πατρὸς,
Τὰ πόλλ' ὅμοια σώματος πεφυκέναι.

(2) Pausanias fait mention de plusieurs *athlètes* vainqueurs, représentés avec la *tænia* en main, ou autour du front, I, 8, 5; V, 11, 2; VI, 2, 1, VI, 23, 4; IX, 22, 3; voyez Winckelmann, *Werke*, V, 21-22. Tel était sans doute le sujet du célèbre *Diadumene* de Polyclète, Plin XXXIV, 8, 19; conf. Lucian. *Philopseud.*

d'Oreste n'est plus enveloppée de ce long voile de deuil qu'elle portait au tombeau d'Agamemnon; ses cheveux sont retenus sur son front par un simple lien, nommé *anadesmê*[1], autour duquel ils se roulent en larges boucles; coiffure d'un genre neuf et sévère, qui se voit fréquemment à des têtes de femmes, sur des monnaies grecques[2], et jamais à des figures d'homme, une seule exceptée, dont il sera parlé plus bas. Électre est vêtue d'une tunique, sans manches ni agrafes, longue et ample à ses deux extrémités, qui va se rétrécissant vers le milieu du corps, où elle est fixée par un simple cordon trop étroit pour être un *strophion*, et qui paraît bien plus propre à remplir l'office de *bandelette*, usage auquel nous avons vu qu'Électre destinait sa *ceinture*[3]; elle porte, de plus, un *petit manteau, ampechonion*[4], qui est jeté sur son épaule droite, et vient former autour de sa main gauche un nœud d'une élégante simplicité. La manière dont la tunique tombe sur le bras gauche et la ceinture descend au dessous du sein, indique une sorte de désordre et d'abandon, qui contraste heureusement avec la sévérité du costume, et ajoute un nouveau trait à l'expression du personnage. Ce costume, du reste, est tout-à-fait semblable à celui de la prétendue *Didon*, du Vatican; et c'est une raison de plus à ajouter aux motifs que j'ai donnés, pour reconnaître *Électre* dans l'original de cette dernière figure.

Le sujet de notre groupe une fois constaté, et je ne crois pas qu'il puisse subsister le moindre doute à cet égard, il semble qu'en rapprochant la figure d'Oreste, telle qu'elle s'y présente à nos yeux, de quelques autres figures antiques qui offrent une attitude et une expression semblables, mais sur le vrai caractère desquelles on n'est pas encore bien d'accord, il soit possible d'arriver à une détermination plus exacte. Les comparaisons que je vais faire, dussent-elles paraître hasardées, ne seront pas, du reste, sans intérêt; car il est possible que, dans le nombre de ces rapprochemens, il s'en trouve quelques-uns de fondés; et il est toujours curieux de voir comment un même type a pu être approprié avec des intentions différentes à des personnages divers. Avant d'entreprendre les parallèles dont il s'agit, je dois rappeler que l'antiquité avait connu des statues du personnage même qui nous occupe, lesquelles avaient été converties en d'autres figures par un changement seul d'épigraphe[5] : ainsi, Pausanias cite une statue d'*Oreste* placée dans l'*Heræum* d'Argos, et qui était devenue un *Auguste*, par une simple substitution de nom[6]. Pour qu'une pareille

18; voy. plus haut, *Achilléide*, p 84, note 2. Le *Discobole* du Vatican, *Mus. P. Clem.* III, XXVI, a la tête ainsi ceinte de la *tænia*, et d'autres statues antiques offrent le même ornement avec la même intention, *Mus. Capitol.* III, XLIX; conf. Marini, *Iscriz. alban.* n. CLVII. On voit aussi des *athlètes* figurés, sur les vases grecs, avec la *tænia* en main, comme sur un vase du musée Bourbon, *Neapels antike Bildwerke*, I, 362, ou autour de chaque bras, comme sur un vase du second recueil d'Hamilton, Tischbein, I, 57. L'action d'attacher la *tænia* était caractéristique de la *victoire* : on en peut juger par le trait de Lichas rapporté dans Pausanias, VI, 2, 1; conf. Thucydid. V, 49. C'est pour cela qu'Hippodamie avait été représentée ταινίαν τε ἔχουσα καὶ ἀναδεῖν τὸν Πέλοπα μέλλουσα ἐπὶ τῇ νίκῃ, Pausanias, VI, 20, 10. De là, sans doute, l'usage qui s'établit de représenter les personnages héroïques avec les cheveux serrés de la *tænia*; on le voit, entre autres exemples, par celui de Polypœtès, fils de Pirithoüs, qui avait été peint de cette manière par Polygnote, Pausanias, X, 26, 1. Un pareil emploi de la *tænia* n'était pas étranger aux dieux eux-mêmes, ainsi que le prouve une statue d'Apollon décrite par Pausanias, I, 8, 5, quoique ce dernier cas fût sans doute infiniment plus rare.

(1) Le mot ἀνάδεσμη ne peut signifier que le *lien* ou *bandeau* qui servait à retenir les cheveux; voy. Homer. *Il.* XXII, 469; c'est le *redimiculum* de la coiffure des femmes romaines, Boettiger, *Aldobrand. Hochz.* p. 79. J'ai peine à concevoir comment Millin, *Monum. inéd.* I, 325, a pu interpréter ce mot par une *coiffure qui tenait les cheveux relevés par derrière.*

(2) Entre autres, celles de Terina, où la belle tête de femme est coiffée absolument comme notre Électre.

(3) Sophocl. *Electr.* 454 : Ζῶμα... οὐ χλιδαῖς ἠσκημένον.

(4) Pollux, *Onom.* VII, 49, définit l'*ampechonion*, μικρὸν περίβλημα. Ailleurs, VII, 96, il fait encore mention de cette espèce de vêtement, comme propre à la toilette des femmes; et Théocrite l'attribue à une jeune fille. Hésychius, qui définit ce vêtement à-peu-près de la même manière, ajoute qu'il était d'une *étoffe légère*, λεπτὸν ἱμάτιον. On disait aussi ἀμπέχονον et ἀμπεχόνη, Hesych. *hh. vocc.*

(5) On peut juger à quel point avait été porté cet abus, d'après ce seul passage de Cicéron, *ad Attic.* VI, 1, sub fin. : *Odi falsas inscriptiones alienarum statuarum.* Voy. à ce sujet, Marini, *Iscriz. alban* p. 46, Visconti, *Mus. P. Clem.* II, 92, not *b*.

(6) Pausan. II, 17, 3 : Τὸν γὰρ [ἀνδριάντα] ἐπίγραμμα ἔχοντα ὡς εἴη βασιλεὺς Αὔγουστος, ΟΡΕΣΤΗΝ εἶναι λέγουσιν.

métamorphose eût pu s'effectuer, sans faire trop de violence à la figure originale, il fallait qu'elle offrît, dans le port de la tête et dans l'expression du visage, aussi bien que dans la disposition générale du corps, des motifs qui pussent s'adapter à une effigie d'Auguste; et en effet, on trouve des statues impériales, et sur-tout de *Génies d'empereurs*[1], debout, la tête légèrement inclinée, dans l'attitude qu'on désignait par le mot *respiciens*[2], un bras abaissé le long du corps, et tenant de l'autre main une *patère*, ou un symbole équivalent, d'après lesquelles nous pouvons nous faire une idée assez juste de la statue d'*Oreste* convertie en *Auguste*, et reconnaître en même temps, dans cette statue, un type très-approchant de celui que nous offre l'*Oreste* de notre groupe.

Cette analogie est sur-tout frappante dans le célèbre bronze de la galerie de Florence[3], dont on a fait successivement un *Bacchus* et un *Apollon*[4], que Visconti croyait un *Mercure*, uniquement d'après *ses cheveux courts*[5], et que le savant Zannoni a reproduit récemment sous cette dernière dénomination[6], sans l'appuyer de nouvelles raisons, mais aussi sans dissimuler que cette figure tenait de la main droite une *patère*, attribut étranger à Mercure. L'interprétation la plus plausible à tous égards est donc encore celle de Gori, qui voyait un *Génie public*[7] dans ce bronze, qu'il avait seulement eu tort d'attribuer à l'art étrusque, quand c'est un ouvrage du style grec le plus pur, et conséquemment une figure puisée dans les idées helléniques[8]. Mais ce que Gori n'avait pas observé, c'est que la disposition de cette figure rentre entièrement dans celle qui fut adoptée pour type des *Génies des Césars*, sans doute d'après quelque modèle grec; et l'exemple cité par Pausanias prouve que ce modèle, quel qu'il fût, devait avoir, avec les statues d'Oreste, une assez grande analogie, puisqu'on pût se servir d'un simulacre de ce personnage pour en faire une effigie d'Auguste. Outre cette disposition même, qui rendait si facile la substitution d'un signe à un autre, il put y avoir, à ce choix d'une statue d'Oreste, d'autres motifs tirés de la vénération que la mémoire de ce héros inspirait aux Romains. On sait en effet que les *cendres d'Oreste*, transportées d'Aricie à Rome, étaient au nombre des *sept choses fatales*, à la conservation

(1) *Mus. P. Clem.* III, II; conf. *Pitture d'Ercolan.* IV, 13.

(2) Térence a dit dans ce sens, *Phormion.* V, 3, 34 : *Dii nos* RESPICIVNT; et Cicéron, *Epist. ad Att.* VII, 1 : *Nisi idem Deus, qui nos parthico bello liberavit*, RESPEXERIT *rempublicam*. De là, le titre de *Respiciens* donné à la *Fortune*, dans un des temples qu'elle avait à Rome, Cicer. *de Legib.* II, 11, sous cette invocation particulière, dont il est fait mention sur plusieurs marbres antiques, Gruter, LXXIX, 1; MLXXII, 6; Muratori, p. 84, n. 5, 330, n. 1. L'attitude donnée à notre figure est précisément celle qui correspondait à cette intention, suivant Visconti, *Mus. P. Clem.* II, XXXII, 63, et qui se voit en effet à plusieurs statues de *Mercure*, entre autres à celle dite l'*Antinoüs* du Vatican, *ibid.* I, VII, 9.

(3) Gori, *Mus. Florent.* stat. tab. 45, 46.

(4) La première opinion adoptée dès le principe par Olivieri, *Marm. pisaur.* p. 4 sqq., s'est maintenue par une sorte de tradition, et sur-tout à cause de l'inscription rédigée par Bembo, *Lettere*, vol. III, lib. 9, p. 1686, qui se lit encore sur le beau piédestal de cette statue. Addison avait cru y reconnaître Apollon, *Viagg. d'Ital.* p. 294, mais véritablement sans aucun motif.

(5) Visconti, *Mus. P. Clem.* II, p. 56, not. 4, s'appuie encore, mais avec bien moins de raison, sur la ressemblance du visage avec celui du Mercure de Portici. Les *cheveux courts* conviennent, du reste, à Mercure, comme dieu de la palestre; mais ils conviennent aussi à bien d'autres personnages, et notamment à la plupart des figures héroïques, pour qui ces *cheveux courts*, indice des exercices gymnastiques, devenus chez les Grecs l'école du patriotisme et du courage, avaient dû constituer un trait de costume caractéristique. Aussi voit-on ces mêmes cheveux à toutes les figures de *Héros* grecs, le plus indubitablement reconnus pour tels, au Méléagre, au Jason, aux Héros Borghèse et Ludovisi. Oreste avait pu être représenté ainsi, au même titre, sans que l'on ait besoin de recourir (comme l'a fait Winckelmann, *Werke*, VI, 245, à l'occasion de l'*Oreste* du groupe Ludovisi), au sacrifice que le jeune Atride avait fait de sa chevelure sur le tombeau de son père.

(6) Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. IV, t. II, tav. 93, p. 184.

(7) Gori, *Mus. etr.* t. I, tab. LXXXVII, p. 207. Cette opinion était aussi celle de Lanzi, *Descriz. della Galler. di Fir.* art. 1, c. 5.

(8) L'attitude donnée à cette figure était une de ces attitudes significatives qui caractérisaient, chez les Grecs, les dieux qu'ils nommaient Ἐπιδῶται, Pausan. II, 27, 7. Telle était une statue de Jupiter, décrite par Pausanias, V, 24, 1, en ces termes : τὴν ἑτέραν τῶν χειρῶν προτείνων, paroles qui donnent en effet l'idée d'une figure semblable à la nôtre. Winckelmann a cité ce bronze, *Monum. ined.* tratt. prelim. p. XXXI, sans s'expliquer sur le sujet qu'il représente, mais pour réfuter le sentiment de Gori, en ce qui concerne le travail, qu'il ne croit pas *étrusque*. Un habile appréciateur des monumens antiques, M. H. Meyer, *Amalthea*, II, 200, regarde cette statue comme celle d'un *jeune vainqueur*; opinion qui se rapproche au fond de la nôtre.

desquelles était attaché le salut de l'empire[1]. Oreste put donc devenir, à ce titre, un des Génies publics de Rome[2]; et, par une conséquence toute naturelle, les images de ce héros, d'ailleurs favorables à un pareil emploi, purent être converties dans l'occasion en statues impériales: cela posé, il me semble que la ressemblance entre la figure de l'*Oreste* de notre groupe et celle du *Génie public* de la galerie de Florence donne toute espèce de probabilité à la conjecture avancée plus haut, que l'original de cette dernière a pu être une statue d'Oreste.

Mais il existe un monument où la répétition identique de ce type fournit un argument décisif à l'appui d'une attribution semblable; c'est la statue du musée Pie-Clémentin, connue sous le nom d'*Adonis*[3]. En qualifiant ainsi cette figure, l'illustre interprète des marbres du Vatican convint d'abord qu'il n'avait pu se décider pour *Adonis*, plutôt que pour *Céphale*, *Hippolyte*, ou tout autre personnage du même ordre, que d'après une seule considération; c'est qu'Adonis avait joui de plus de célébrité, et qu'il avait obtenu un culte religieux[4]: motifs bien faibles sans doute, et dont la justesse pourrait même être contestée; car il est douteux que la fable d'Adonis, d'origine purement orientale, ait été assez familière aux Grecs, pour avoir exercé beaucoup le talent de leurs artistes; du moins ne trouve-t-on, à ma connaissance, le sujet d'Adonis représenté sur aucun monument de la belle époque de l'art, ni sur les vases grecs, mais seulement sur des sarcophages romains, dont l'époque est relativement assez récente[5]. Quoi qu'il en soit, Visconti reconnut lui-même plus tard la faiblesse des motifs qui avaient dirigé sa première explication, et d'après le rapport frappant qu'il

(1) Serv. *ad* Virg. *Æneid.* VII, 188 : *Cineres Orestis.* Voy. la dissertation, curieuse sur-tout par les digressions qu'elle renferme, de feu l'abbé Cancellieri, *le Sette cose fatali di Roma antica*, Roma, 1812.

(2) La manière dont l'action d'Oreste avait été envisagée dès les temps homériques, et les honneurs rendus à ses restes par les Spartiates, qui en avaient fait une sorte de *palladium*, à une époque tout-à-fait historique, suffisent pour justifier un pareil emploi des images de ce héros. Les termes dans lesquels les Tragiques, de l'invention desquels paraît être l'intervention des Furies, s'expriment sur le compte de ce personnage, s'accordent avec cette idée; Sophocle, *Electr.* 70, le représente comme ayant *purgé* la maison paternelle, Καθαρτὴς; et Æschyle, *Agamem.* 1540, va jusqu'à en faire une espèce de *Génie vengeur*, Πατρόθεν συλλήπτωρ ἀλάστωρ. On conçoit que de cette manière de considérer Oreste, à l'idée d'en faire un Génie domestique ou public, la transition était bien facile, sur-tout quand les images de ce héros se prêtaient par elles-mêmes à une pareille application.

(3) *Mus. P. Clem.* II, XXXII, 62-63. La meilleure gravure est celle de Bouillon, *Mus. des Antiques*, t. II.

(4) Pausanias parle d'un monument qui existait à Némée, et où les femmes argiennes venaient pleurer Adonis, II, 20, 3. Mais de quelle époque dataient cet édifice et cet usage? C'est ce qu'il ne nous apprend pas. Du reste, le silence des auteurs et le défaut des monumens prouvent suffisamment que le culte d'Adonis était assez récent dans la Grèce, et qu'il n'y fut jamais très-populaire. Il est bien vrai que ce même Pausanias, IX, 20, 3, cite Sappho, comme ayant célébré Adonis dans ses vers; et il paraît que le poète cyclique Panyasis avait traité ce mythe, d'après les sources orientales, Apollodor. III, 14, 4. Quelques poètes comiques, voy. Bast, *Lettre critique*, p. 96, note, avaient aussi puisé des sujets aux mêmes sources; et nous avons conservé, dans le poëme de Théocrite, *Idyll.* XV, le monument le plus remarquable sans doute de ce culte, pour le temps où vivait ce poète, qui est l'époque alexandrine. Du reste, il ne paraît pas que le culte d'Adonis ait été jamais fort répandu dans la Grèce, ni qu'il se soit même beaucoup propagé au-delà de l'Attique, où les fêtes d'Adonis, Plat. *Phædr.* 276, B, se célébraient avec éclat, mais à une époque comparativement assez récente. M. Creuzer lui-même, qui a exposé ce mythe avec l'érudition et la sagacité qu'on lui connaît, *Symbolik*, II, 95 ff., n'a fait aucune mention du culte de Némée, et n'a cité aucun monument grec qui s'y rapportât; car le bas-relief du vase Chigi, qu'il a reproduit, pl. XXXVII, n'a, même dans l'ingénieuse interprétation qu'il en propose, qu'un rapport indirect au mythe d'Adonis; et c'est d'ailleurs un monument d'époque romaine.

(5) Le seul monument où l'on puisse reconnaître *Adonis*, avec quelque certitude, est la statue du prétendu *Narcisse*, du Vatican, *Mus. P. Clem.* II, XXXI, d'après la blessure à la cuisse droite, comme on la voit au même personnage, sur une peinture de la villa Negroni, citée par Visconti, *ibid.* p. 61. Une urne étrusque, de travail très-grossier, où l'on pourrait voir le sujet de *Vénus et Adonis*, a été publiée par M. Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. I, tav. LXIX, p. 586 sqq.; mais cette urne est de la même époque que certains sarcophages romains, dont un a été publié par Millin, *Voyage au Midi de la France*, t. I, p. 534, pl. XXVI; un second est gravé dans la *Galler. Giustiniani*, II, 116; et un troisième, et le plus curieux de tous, celui de la vigne des RR. PP. de Sta Maria del Popolo, à Rome, est resté inédit jusqu'à ce jour : tous ces monumens sont certainement d'un bas temps. Sur le dernier qui vient d'être cité, et dont Visconti fait mention, *Mus. P. Clem.* IV, p. 36, not. *a*, se trouve représentée toute la *fable d'Adonis*, sa *naissance* et sa *mort*, en style qui accuse la décadence de l'art. Du reste, Visconti a déjà relevé, avec raison, la confusion qui a souvent été faite entre les monumens relatifs à la fable de *Vénus et Adonis*, et ceux qui concernent l'aventure de *Phèdre et Hippolyte*, *Mus. P. Clem.* II, 62, not. *b*; il aurait pu ajouter qu'une méprise semblable a été plus d'une fois commise, au sujet des

XLVII

2



1.



3.



crut trouver entre la statue dont il s'agit, et deux statues d'Apollon, l'une du palais Chigi, l'autre de la collection Giustiniani[1], il adopta définitivement, pour son prétendu Adonis, cette même dénomination d'Apollon. L'habile antiquaire fut-il plus heureux dans cette seconde supposition? Il ne paraît pas qu'on en ait jugé ainsi : les cheveux courts, mais surtout le caractère de tête, ne sauraient convenir en aucune façon à Apollon; et d'après cette considération, effectivement très-grave, un docte antiquaire, M. Welcker, a proposé pour sujet de la statue qui nous occupe, *Narcisse*, au personnage duquel peuvent très-bien s'adapter l'attitude et la physionomie de cette statue[2]. Mais j'ose croire à mon tour que, d'après la ressemblance absolue qui existe entre la figure dont il s'agit et celle de notre Oreste, pour l'attitude générale du corps, l'air de tête et l'expression de la physionomie, on reconnaîtra plutôt encore *Oreste* que *Narcisse* dans le prétendu *Adonis* du Vatican.

Je ne sais si je paraîtrai également fondé à établir un autre parallèle, que je ne propose au reste que comme une simple conjecture. Il existe dans tous les musées un assez grand nombre de figures représentant de jeunes hommes, à la fleur de l'âge, entièrement nus, avec des formes extrêmement choisies, les cheveux courts et bouclés, le plus souvent serrés par une *tænia*, mais du reste sans aucun caractère distinctif, sans aucun attribut particulier; ce qui provient sans doute de l'état de mutilation où nous sont parvenues presque toutes les statues antiques, et la plupart de celles dont il s'agit ici. Ces statues sont généralement

bas-reliefs qui représentent la chasse de Méléagre; c'est ce qui a eu lieu à l'occasion d'un des sarcophages mêmes que j'ai cités plus haut; voyez Inghirami, *Monum. etr.* ser. VI, tav. N 5, n. 1; ser. V, p. 555, 591. Quant aux monumens grecs de la belle époque de l'art, je n'en connais aucun qui puisse se rapporter à *Adonis*.

(1) *Galler. Giustinian.* II, 51. Mais qui pourrait assurer, d'après la manière dont on sait que les statues de cette collection ont été représentées, sans indiquer en aucune façon les restaurations qu'elles ont subies, que le *laurier*, la *lyre* et le *serpent*, soient des attributs vraiment antiques de la figure dont il s'agit? L'autorité de cette figure nous paraît donc à-peu-près nulle dans la question actuelle. Quant à la statue du palais Chigi, qui a été publiée par Guattani, *Monum. ined.* per l' ann. 1785, Genn. tav. II, p. VII-VIII, et que j'ai eu occasion d'examiner soigneusement à Rome, elle n'offre certainement, ni dans l'attitude, ni dans les traits du visage, ni dans les cheveux courts et bouclés, ni dans la tête inclinée avec une expression douloureuse, rien qui puisse convenir à Apollon, ou même qui ne répugne tout-à-fait à une pareille attribution. Mais le *ceinturon*, ζωστήρ, *balteus*, propre à soutenir le *parazonium*, que cette statue a conservé, et dont il est bien singulier qu'aucun antiquaire n'ait tenu compte, prouve manifestement qu'elle représente un *héros grec*, et non point *Apollon*, pour qui un pareil attribut est tout-à-fait déplacé. Le tronc d'arbre, avec le *laurier* et le *serpent*, n'a pu être ajouté par l'artiste qui répéta cette figure, qu'avec l'intention de la convertir en Apollon; mais, du reste, sans faire aucun changement au modèle original, et conséquemment sans porter la moindre atteinte à sa signification primitive. Le prétendu Apollon Chigi est donc un héros grec, soit Oreste, soit tout autre, dans une attitude et avec une physionomie si semblables au bronze de Florence et à l'Oreste de notre groupe, qu'il y a certainement plus de probabilités pour ce dernier personnage que pour tout autre. Je ne dois cependant pas dissimuler qu'il existe un monument fort curieux, où Apollon est représenté avec le *balteus* sur la poitrine; c'est un torse, de beau travail, et de proportion presque colossale : mais ce *balteus*, où sont représentés les douze signes du *zodiaque*, est ici un attribut purement symbolique, et relatif à Apollon Phœbus, ou *Hélios*, conséquemment sans aucune espèce d'analogie avec le ceinturon du *parazonium*, tel qu'il est figuré sur la statue Chigi. Ce rare et précieux morceau de sculpture antique, resté jusqu'à ce jour inédit dans les magasins du Vatican, est dessiné, planche XLVI, n. 2. Je profite de la même occasion pour faire connaître un autre morceau pareillement inédit, et provenant du même lieu. C'est un fragment de bas-relief, qui doit avoir fait partie d'une frise; je le donne, pl. XLVII, n. 3. On y voit Apollon, assis, ou plutôt, à ce qu'il semble, agenouillé sur le genou droit, et s'appuyant à gauche sur sa *lyre* que supporte le *trépied* fatidique. La *cortine*, ou l'*holmos*, de ce trépied, s'y montre dans sa totalité, ce qui n'est pas commun, Bröndsted, *Voyages*, etc. 117-18, c'est à savoir, sous la forme d'un *globe* ou d'une *sphère*, traversée d'une *bande zodiacale* : particularité plus rare encore. Au-dessus de la tête d'Apollon, une figure, trop mutilée pour pouvoir être caractérisée, tient de ses deux mains une espèce de *disque*, dont il ne subsiste qu'un fragment, et qui pourrait être le *κύκλος μαντικός*, si l'on ne distinguait encore, sur le monument même que j'ai soigneusement examiné, quelques *signes du zodiaque*; d'où il suit que c'est un *cercle zodiacal*, et que la figure qui le porte est une des *Heures*. Derrière le dieu, la figure debout, qui tient des deux mains un *flambeau droit allumé*, est certainement *Artémis*, facile à reconnaître à ce symbole, ainsi qu'à tous les détails de son costume. Ce monument, où *Apollon Hélios* se produit dans une attitude si singulière et avec des accessoires si nouveaux, mériterait d'être l'objet d'un examen approfondi; mais j'ai dû me borner à le signaler, en le publiant, à l'attention des antiquaires.

(2) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 41. L'habile antiquaire observe avec raison que les traits du visage, tels qu'ils se montrent dans cette statue, ne permettent pas d'y reconnaître Apollon. Il ajoute que plus d'une fois les mêmes figures ont été employées pour des personnages divers, ce qui est en effet constaté par de nombreux exemples. L'interprète du Musée des Antiques paraît être du même avis, bien qu'il suive l'attribution proposée en dernier lieu par Visconti.

connues sous le nom d'*Athlètes;* et, comme elles manquaient le plus souvent de la *tête* et des *extrémités*, elles ont été restaurées en conséquence de cette idée, quelquefois avec des têtes antiques, appartenant à des figures semblables, presque toujours avec des attributs choisis sans beaucoup de discernement, exécutés d'une manière assez peu conforme au goût antique. Les plus remarquables de ces statues, auxquelles la dénomination d'*Athlètes* est certainement très-bien appliquée, sont celles de la galerie de Florence[1] et du musée Chiaramonti[2]; mais il en est dans le nombre quelques-unes auxquelles on pourrait avec raison contester cette attribution. Telle est une statue du musée de Dresde, dont l'attitude générale, et la tête doucement inclinée, avec une physionomie pensive et affligée, avaient fait croire d'abord qu'elle représentait *Antinoüs*, dont elle n'offre pas les traits si connus, et que depuis on s'est contenté d'appeler un *Athlète*, faute de pouvoir lui donner un nom particulier[3]. L'analogie de cette figure avec l'Oreste de notre groupe, autoriserait peut-être à rapporter au même personnage cette statue d'un jeune héros grec, qui présente en effet toutes les conditions d'un pareil sujet. Il en serait de même, si je ne me trompe, d'une statue de la villa Albani, publiée et expliquée par Marini, sous la fausse dénomination de *Ptolémée*[4], et qui offre l'effigie d'un héros grec, dans une attitude et avec une expression qui ne sauraient convenir à aucun personnage héroïque, mieux qu'à Oreste. Il n'est pas nécessaire de prévenir l'objection, que les statues dont il s'agit sont isolées, et celle d'Oreste, qui leur ressemble, groupée avec une autre figure. On sait, et j'ai déjà eu plus d'une occasion d'en faire la remarque, que c'était une pratique familière aux anciens artistes, d'extraire, soit d'un groupe, soit d'une composition plus considérable, des figures qui leur offraient un motif heureux, et qu'ils reproduisaient séparément. C'est certainement le cas de beaucoup de figures antiques, celles des dieux exceptées; et encore, parmi les statues des dieux eux-mêmes, il en est peut-être plus d'une, telles que l'*Apollon du Vatican*, la *Diane de Versailles*, celles du *Vatican* et d'*Herculanum*, la *Vénus accroupie*, le *Torse du Belvédère*[5], qui figuraient primitivement dans des compositions, soit de bas-relief, soit de figures de ronde bosse, dont les Grecs, aux plus belles époques de l'art, firent un si fréquent et si heureux usage[6]. Encore moins serait-il besoin d'ajouter aux témoignages que j'ai déjà produits, pour prouver que le type de notre Oreste avait fort bien pu être transporté à des figures, soit athlétiques,

(1) *Mus. Florent.* Stat. tab. 75, 76; voy. Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. IV, tav. 126, 128; H. Meyer, *Amalthea*, III, 205-6.

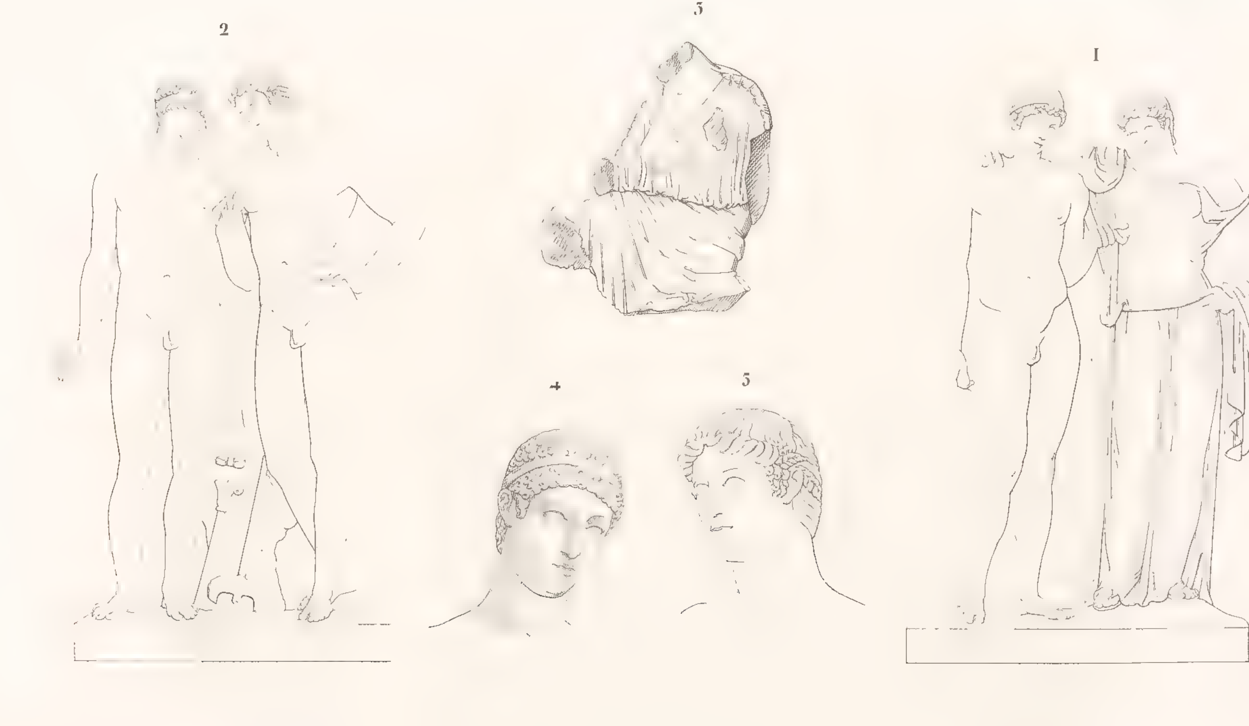
(2) Il en existe *six* dans ce musée, lesquelles sont encore inédites, et ne diffèrent que très-peu l'une de l'autre; quatre proviennent de la villa de Quintilius Varus, à Tivoli; elles sont décrites dans l'*Elenco degli oggetti esistenti nel nuovo Braccio del Museo Chiaramonti*, p. 31-34, Roma, 1822.

(3) *Augusteum*, II, LXXXVIII. Une figure presque semblable, et réputée pareillement athlétique, est donnée, *ibid.* II, LXXXVII.

(4) Marini, *Iscriz. Alban.* n. CLVII, p. 173. Il n'y a de restauré dans cette figure que le bras droit. Le travail en est excellent, et l'inscription, gravée en caractères presque cursifs, sur un tronc qui lui sert d'appui, attribue cet ouvrage à *Stephanus, élève de Pasitélès.* Voy. sur ce monument remarquable, Thiersch, *IIIe Abhandlung*, p. 93 [295 de la 2e édit.]; Sillig, *Catalog. veter. Artif.* 429.

(5) Il est inutile de rappeler les opinions diverses dont l'*Apollon du Vatican* a été l'objet. Mais parmi ces opinions, celle de M. Hirt, *Bilderbuch*, taf. IV, 2, 3, p. 32, qui considère cette statue comme ayant appartenu originairement à un *groupe de Niobé*, est sans doute une des plus probables; et dans tous les cas, la seule explication qu'on puisse admettre de cette figure, c'est qu'elle avait fait partie d'un groupe; voy. Winckelmann, *Werke*, VI, 2, 321, ff. Une induction semblable résulte, pour la *Diane du Vatican*, *Mus. P. Clem.* I, XXX, du mouvement même de cette figure, Hirt. *ibid.* 37, taf. V, 5. La *Diane de Versailles* paraît avoir été groupée primitivement avec *Hercule*. Une rare et belle figure de la même déesse, dans le *Musée Chiaramonti*, la représente au moment où elle arrive vers Endymion, avec une statue duquel celle-ci était certainement groupée; voyez l'*Elenco del Museo Chiaramont.* n. 84, p. 53. La *Vénus accroupie* était primitivement groupée de la même manière qu'on voit *Artémis*, dans une position toute semblable, sur le sarcophage Borghèse de la *fable d'Actéon*, et *Aphroditê*, sur des vases peints. Le *Torse du Belvédère* doit, suivant la conjecture la plus plausible, avoir été groupé avec une femme, *Iole* ou *Augé*, comme on le voit sur la célèbre pierre gravée de Teucer. On pourrait multiplier beaucoup ces exemples.

(6) Pausan. V, 22, 2, et 5; 25, 5; VI, 19, 5, et 9.


2
3
1
4
5

soit héroïques, au moyen d'une de ces substitutions dont on a tant d'exemples, étrangers à ce personnage[1]. Mais je puis montrer, par un nouvel exemple, et par un rapprochement qui n'a pas encore été essayé, de quelle manière le type d'une figure, conçue dans une certaine combinaison d'idées et de personnages, s'appliquait quelquefois, dans une composition analogue, à un personnage différent.

Il s'agit du célèbre groupe Borghèse, qui a été jusqu'ici, sous tant de rapports, l'objet de tant d'opinions contradictoires[2]. Frappé de la ressemblance qui existe entre ce groupe et notre groupe de Naples, ressemblance dont il sera, je crois, impossible de douter, en voyant ces deux monumens réunis, comme je les offre ici, pour la première fois, à côté l'un de l'autre[3], il me parut qu'ils devaient dériver l'un et l'autre d'un même original. Mais avant d'établir ce parallèle, il était nécessaire de constater l'état dans lequel nous est parvenu le groupe Borghèse; et c'est ce que je fis, avec tout le soin possible, au moyen d'un examen répété à plusieurs reprises, et en la présence de plusieurs hommes de l'art. L'opinion générale est que les deux figures dont il s'agit furent trouvées dans un état de mutilation qui ouvrait un champ malheureusement trop libre à l'industrie du statuaire moderne chargé de les restituer dans leur forme primitive; et il est certain, en effet, qu'elles ont subi beaucoup de restaurations partielles, notamment dans les mains, dont une seule, la main gauche de la figure placée à la droite du spectateur, est positivement antique. Mais il ne me paraît pas moins constant que les têtes des deux figures sont celles qui leur appartiennent, bien qu'elles soient dégradées par le temps et altérées par la restauration, sur-tout celle de la figure précédemment citée. Visconti, qui les jugeait antiques, *mais d'un autre travail, et de moindre proportion*[4], n'avait sans doute pas fait attention qu'elles sont toutes deux du même marbre que celui du groupe entier; et quant au travail et à la proportion de ces têtes, je m'en rapporte à l'opinion des artistes qui pensent que, sous ces deux rapports, elles conviennent parfaitement aux figures, comme elles s'y rapportent par la matière. On va voir que l'examen archéologique de ce groupe vient à l'appui de ces résultats.

La première idée que suggéra l'observation de ces deux figures ainsi groupées, car les pieds antiques attachés à la plinthe pareillement antique ne permettent pas de douter que ces figures n'aient été groupées anciennement comme aujourd'hui, fut qu'elles représentaient *Castor et Pollux*[5]; mais cette idée ne reposait véritablement sur aucun fondement solide. Celle qui paraît avoir présidé à la restauration actuelle, portait à reconnaître dans ces deux figures *Oreste et Pylade;* c'était l'opinion de Winckelmann[6]; et cette opinion s'était maintenue, sans éprouver de contradiction, jusqu'au moment où Visconti, remarquant sur le tronc de palmier

(1) Voy. les exemples qui ont été déjà cités, *Achilléide*, p. 32.

(2) Ce groupe a été souvent publié; je me contenterai d'indiquer, parmi les recueils où il figure, les *Sculture della villa Pinciana*, st. VI, n. 7; les *Monum. scelti Borghesiani*, t. I, tav. IX, et sur-tout le *Musée des Antiques*, de Bouillon, t. I, pl. XXVI.

(3) Voy. planche XXXIII, n[os] 1 et 2. Je dois à l'amitié de M. Pradier, statuaire, membre de l'Institut, le dessin des deux têtes, reproduites sous les n[os] 4 et 5, dans lequel on trouvera sans doute que le caractère de ces têtes est plus fidèlement exprimé que dans aucune des estampes qu'on en connaît. L'opinion de cet artiste, à laquelle je souscris pleinement, et qui est aussi celle de l'interprète du *Musée des Antiques* de Bouillon, est que ces deux têtes sont bien certainement du même style et de la même main que les deux figures.

(4) Visconti, *Monum. scelti Borghesiani*, t. I, tav. IX, p. 35-39.

(5) Montfaucon, *Antiq. expl.* t. I, part. II, pl. CXCIV, fig. 2.

(6) C'est du moins ce qu'assure Visconti, *Mon. Borghes.* p. 35, not. 4; mais il cite la *prefazione dei Monum. ined.* p. XXI, où Winckelmann parle seulement du groupe de Saint-Ildefonse, qu'il expliquait en effet par *Oreste et Pylade,* sans faire, du reste, ni dans cet endroit, ni ailleurs, autant que je sache, la moindre mention du groupe Borghèse. C'est par une méprise du même genre que M. Thiersch a vu, dans les *Monumenti inediti* de Winckelmann, une estampe de ce même groupe qu'on y chercherait en vain, et à laquelle conséquemment ne saurait s'appliquer le reproche d'inexactitude; voy. *über die Epochen der bildend. Kunst*, p. 246, not. 182. M. Thiersch ne semble pas d'ailleurs accorder une grande confiance à l'opinion de Visconti, d'après la manière

placé entre les deux figures un *caducée* et une *bipenne*, crut être autorisé suffisamment, par ce double accessoire, à voir, dans les deux figures accompagnées de ces deux symboles, *Mercure et Vulcain*[1]. Rarement, il faut bien le dire, une interprétation appuyée sur un plus léger motif a-t-elle obtenu un assentiment plus général. L'opinion de Visconti donnait lieu à des difficultés sans nombre : premièrement, ce qu'il prenait pour un *caducée* n'offrait rien moins que la forme si connue de cet instrument; secondement, ce *caducée* même, si tant est que ce soit réellement un pareil objet, n'était pas l'attribut exclusif de Mercure, non plus que la *bipenne* celui de Vulcain, sur-tout à défaut de tout autre accessoire, et lorsqu'une pareille association de figures, dépourvue en elle-même d'autorité, et à-peu-près étrangère aux habitudes de l'art antique, avait besoin, pour être admise, de l'extrême évidence et de la propriété absolue des symboles. C'était véritablement une étrange idée, que de reconnaître *Mercure*, et sur-tout *Vulcain*, uniquement d'après des accessoires si équivoques et si singulièrement placés, sans aucun des autres symboles qui caractérisent le plus habituellement ces deux personnages, sous une forme si différente de celle de la plupart de leurs images, et dans une combinaison de figures dont on ne pourrait citer aucun autre exemple. Cette idée de l'illustre interprète des *Marbres Borghèses* ne devait donc pas prévaloir sur l'opinion vulgaire; et la comparaison du groupe en question avec celui de Naples achevera de montrer l'insuffisance de l'hypothèse de Visconti.

Dans ces deux groupes, la figure placée à la gauche du spectateur est manifestement la même, quant à la disposition générale du corps, au port de la tête, à la physionomie du visage, et à la chevelure courte, serrée par une bandelette : sous tous ces rapports, la conviction résulte de la simple observation de ces figures. Le personnage placé à droite offre une ressemblance presque égale, malgré le changement de sexe; et ce qui est sur-tout bien remarquable, c'est que la tête de l'*Électre* du groupe de Naples se retrouve absolument pareille, dans tous les détails de sa coiffure, à celle du personnage qui la remplace dans le groupe Borghèse. Or, cette coiffure était exclusivement propre aux femmes, ainsi que je l'ai montré plus haut. On ne citerait pas, dans toute l'antiquité figurée, une seule tête d'homme qui eût les cheveux ainsi disposés; et il fallait une bien grande préoccupation de la part de Visconti, pour reconnaître dans une pareille tête celle de Vulcain, ordinairement coiffé du *pileus*[2], et dont, à défaut même du pileus, le caractère devait différer aussi essentiellement de celui de cette tête jeune et héroïque[3]. Il résulte invinciblement de ce seul indice, qu'en substituant à l'*Électre* de la composition originale une autre figure de sexe différent, l'auteur

dont il cite ce groupe de *Mercure et Vulcain*, *wie sie Visconti nennt*. M. Hirt n'en fait aucune mention dans son *Bilderbuch*, ni à l'article de *Mercure*, ni à celui de *Vulcain*; et comme il n'est pas présumable que ce silence provienne d'ignorance ou d'oubli de la part d'un antiquaire aussi instruit, il faut croire qu'il range le groupe en question parmi les *monumens héroïques*, ou incertains. M. Lange se tait également sur ce monument, dans sa traduction du traité de Lanzi, *sur la sculpture antique*, aussi bien que M. H. Meyer, dans son *Histoire de l'art chez les Grecs*.

(1) Visconti a développé, pour la première fois, dans ses *Monum. scelt. Borghes.* I, 35-39, cette opinion, qui se trouvait déjà indiquée, sans doute d'après ses propres idées, par l'interprète (Lamberti) des *Sculture della villa Pinciana*, st. VI, n. 7, t. II, p. 42 44.

(2) Hirt, *Bilderbuch*, taf. VI, 1, 2, 3 : VII, 5.

(3) M. Hirt a essayé, *Bilderbuch*, I, 42, ff., de déterminer les traits propres à ce dieu, qu'il croit avoir été représenté sous des formes moins nobles et moins élevées que la plupart des autres dieux, avec la *barbe*, indice de la maturité de l'âge, et sous un vêtement qui déguisait sa difformité naturelle. Le fait est que nous ne possédons pas assez de figures antiques de Vulcain, pour établir avec certitude l'*idéal* de ce personnage. M. Hirt ne connaît qu'une statue, jadis placée dans les jardins de la villa Borghèse, qui puisse lui être attribuée; il publie aussi, tav. VI, 1 et 2, un petit bronze de la collection du roi de Prusse, duquel il existe une répétition, qu'il n'a pas citée, *Mus. roman.* part. II, 26, et qui se retrouve sur des pierres gravées, Millin, *Pierr. grav.* I, XLVIII, 116-117. Sur tous ces monumens, Vulcain est *barbu*, coiffé du *pileus*, et *vêtu*, tel que l'avait représenté Alcamène dans une statue célèbre, Cicer. *de Natur. Deor.* 1, 30; Valer. Max. VIII, 10, 3, qui dut servir de modèle aux artistes des âges suivans, et fixer l'*idéal* de ce dieu, de manière à concilier la

du groupe Borghèse a conservé du reste à cette figure l'attitude générale, le mouvement du corps appuyé à droite, la pose du bras gauche, et jusqu'à la coiffure de la tête, tels qu'ils étaient dans son modèle. Ce [illegible] posé, il suit, avec le même degré d'évidence, qu'en empruntant du groupe primitif l[illegible]ure d'*Oreste*, l'artiste n'avait pu lui associer que la figure de *Pylade*, substituée à celle [illegible]*ctre*, de manière à produire, avec ces élémens modifiés, une composition équivalente, [illegible]arier, par une combinaison nouvelle, un des motifs les plus heureux et des sujets les [illegible]vorables que l'histoire héroïque eût offerts aux arts d'imitation. En aucun cas, san[illegible], la substitution d'une figure à une autre, dans une même composition, n'avait pu [illegible]s facile et plus légitime; en aucun cas, elle n'aurait pu produire une combinaison plu[illegible]ble et d'un effet plus populaire. Il suffit de lire le *Toxaris* de Lucien[1], pour se convaincr[illegible]ombien les groupes d'Oreste et de Pylade avaient dû être multipliés dans l'antiquité, à [illegible]-fois par la statuaire et par la peinture. Mais à défaut d'une foule d'autres témoignages q[illegible] justifient cette induction[2], on imaginera sans peine en combien de circonstances, et par [illegible]ombien de mains différentes, l'art avait dû reproduire, groupés d'une manière ou d'une aut[illegible], les deux *Héros de l'amitié*, ces modèles d'une affection si puissante chez les Grecs, qu[illegible]n offraient, dans leur personne, l'image la plus familière et le type le plus accompli. [illegible] s'en est conservé jusqu'à nous plus d'une réminiscence, notamment sur une ancienne [illegible]osaïque, où Visconti, qui l'a publiée[3], avait cru reconnaître *Oreste et Pylade appuyés l'un sur l'autre*, presque comme on les voit dans le groupe Borghèse; et c'est enfin un groupe pareil qui, de l'avis de Visconti lui-même, doit avoir fourni l'idée primitive et le type original du célèbre groupe de Saint-Ildefonse[4].

Dans l'hypothèse, que je crois maintenant bien établie, que le groupe Borghèse représente *Oreste et Pylade*, à l'imitation d'un autre groupe, tel que celui de Naples, conçu d'abord pour *Oreste et Électre*, il ne reste plus qu'à rendre compte des particularités que Visconti

tradition religieuse, concernant sa difformité, avec les principes et l'intérêt de l'art, qui ne permettaient pas de produire une image difforme. Je reviendrai sur ces questions, en publiant un curieux bas relief inédit relatif à la *chute de Vulcain*.

(1) Lucian. *Toxar.* 6, VI, 62, ed. Bipont. Indépendamment du groupe Ludovisi, et de notre groupe de Naples, qui témoignent assez combien ce sujet d'*Oreste et Électre* dut être familier aux anciens artistes, Winckelmann avait cru découvrir une autre composition du même sujet, dans la célèbre statue du prétendu Clodius, de la villa Panfili, qu'il prenait, mais cette fois, il faut le dire, avec trop peu de raison, pour une *Électre groupée avec Oreste*, *Geschichte der Kunst*, B. XI, 2, § 35. Cette statue, sur la signification de laquelle on n'est pas encore bien d'accord, représente un héros grec habillé en femme, soit *Hercule*, comme le pensait Visconti, *Mus. P. Clem.* I, p. 62, not. 6; soit *Achille* ou *Thésée*; voy. les commentateurs allemands de Winckelmann, *Werke*, VI, 309-10. Du reste, cette statue présente, avec l'*Électre* du groupe Ludovisi, une analogie de style et de travail qui avait pu produire l'erreur, et, jusqu'à un certain point, autoriser l'opinion de Winckelmann; il est clair en effet que ce sont deux ouvrages du même ordre, et pour ainsi dire de la même famille.

(2) Voy. un autre passage de Lucien, *Amor.* 47, V, 310, Bipont., d'où paraît avoir été tirée la narration de Nonnus, Creuzer, *Meletem.* 82. Les témoignages classiques, sur cette amitié si célèbre et si populaire, sont ceux d'Euripide, *Orest.* 764 sqq., 1649 sqq., et *ibid.* Schol., de Cicéron, *Læl.* 7, et d'Ovide, *Pont.* III, 2, 70 sqq.

(3) *Osservazioni su due Musaici antichi*, Parma, 1788. Un savant allemand, M. de Koehler, a élevé, sur l'authenticité de ces mosaïques, des doutes que je ne crois pas fondés, *Amalthea*, I, 301-302. Faute de pouvoir décider la question d'après les monumens originaux, qui doivent avoir passé en Espagne, il faudrait admettre que M. d'Azara, à qui appartenaient ces mosaïques, aurait été dupe ou complice d'une supercherie qui inculperait gravement le caractère de Visconti; et jusqu'à ce que la fraude soit démontrée sur le monument même, tout lecteur équitable sera plus disposé à croire que M. de Koehler a manqué, dans cette occasion, qui n'est pas la seule, de lumières ou d'urbanité, que Visconti, de discernement ou de probité. Il est fâcheux, du reste, que l'éditeur des *Œuvres variées* de Visconti, en reproduisant cette dissertation de l'illustre antiquaire, t. I, p. 141-170, n'ait pas réfuté des allégations injurieuses pour sa mémoire : c'est une tâche que M. Labus était capable de remplir mieux que personne, et qu'il me saura gré de signaler à son zèle archéologique. Dans tous les cas, le témoignage du groupe en question demeurera toujours acquis à l'opinion de Visconti, puisqu'un groupe tout semblable se retrouve dans une autre mosaïque qui décorait la voûte du temple de Bacchus, ou du tombeau de S[te] Constance, près de Rome; voy. cette mosaïque dans Ciampini, *Monum. vet.* part. II, tab. 1, fig. E.

(4) Visconti, *Monum. scelti Borghes.* I, 39. L'illustre antiquaire n'a jamais renoncé à l'idée, qu'il avait conçue bien jeune encore, que ce groupe pouvait représenter l'*Apothéose d'Antinoüs*, trompé par une apparente analogie entre la tête du personnage qu'il prenait pour *Antinoüs* et les portraits si nombreux et si connus

croyait propres à désigner *Mercure et Vulcain;* peu de mots suffiront à cet égard. Les *cheveux courts* serrés de la *tænia* conviennent aux figures héroïques ou athlétiques, et, à ce titre, à Oreste tout aussi bien qu'à Mercure : Winckelmann en avait déjà fait la remarque[1]. Le *caducée* et la *bipenne*[2] peuvent avoir rapport à l'entreprise concertée entre Oreste et Pylade, puisque c'est sous l'escorte d'un *héraut*, ou même sous la conduite de *Mercure*, que les deux amis sont venus à Argos; le *caducée* et la *hache* seraient donc ici les symboles aussi naturels qu'expressifs du stratagème et de la vengeance d'Oreste; et si l'on ne reconnaît pas un *caducée* dans le premier de ces objets, d'une forme effectivement très-équivoque, on pourrait y voir un *sceptre*, sans doute celui d'Atrée et d'Agamemnon, que la *hache* doit arracher des mains de l'usurpateur, pour le replacer dans les mains du prince légitime. Dans aucun cas, et quelle que soit l'explication que l'on adopte au sujet de ces accessoires ainsi placés à l'écart, loin de la main des personnages qui devraient les porter, si c'étaient réellement *Mercure et Vulcain*, ou peut-être même ajoutés après coup, et d'une exécution d'ailleurs très-négligée, la présence de pareils objets ne saurait prévaloir sur les rapports bien autrement caractéristiques que l'examen nous a fait découvrir entre les deux groupes, et d'où il suit irrésistiblement que l'un est une répétition de l'autre, où l'artiste, en substituant à la figure d'Électre de la composition primitive le personnage de Pylade, sans changer presque rien à l'attitude et au mouvement général de cette figure, et en lui conservant même sa coiffure, aura pu ajouter les symboles de la *hache* et du *caducée* ou du *sceptre*, comme signes propres à indiquer l'entreprise méditée par les vengeurs d'Agamemnon.

du favori d'Hadrien. En admettant cette ressemblance comme réelle, un savant allemand, M. Lewezow, *Antinoüs*, p. 32, prétendit que cette tête d'Antinoüs était rapportée; et un autre antiquaire, Rumohr, alla plus loin; il soutint que le groupe entier était le résultat de la restauration, et que le prétendu Antinoüs était un *Apollon Sauroctone*, auquel le statuaire moderne avait ajouté une tête d'Antinoüs ; voy. sa dissertation *über die antike Gruppe Castor und Pollux, oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken*, 1812. Cette opinion, admise comme un fait par les derniers commentateurs de Winckelmann, *Werke*, VI, 161, Anm. 487, semblait être devenue à-peu-près générale; mais il résulte d'un examen attentif, auquel un amateur célèbre, M. le baron G. de Humboldt, a soumis à Madrid le groupe original, dans Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 63-64, que ce morceau offre infiniment moins de restaurations qu'on ne l'avait imaginé; et notamment, que les pieds des deux figures sont antiques et n'ont jamais été détachés de la plinthe pareillement antique. Des détails, plus précis encore et plus récens, fournis par un habile statuaire de Madrid, en 1819, et consignés par M. Mongez dans son *Iconographie romaine*, t. III, 57-59, établissent de plus que la tête prétendue d'Antinoüs, qu'on croyait rapportée, est certainement originale, du même travail et du même marbre; du reste, il paraîtrait que les parties restaurées sont en petit nombre, et ne portent que sur des détails peu importans, qui n'affectent en rien le mouvement général des figures et la signification du groupe. Le résultat à-peu-près conforme de ces observations rend à l'histoire de l'art un monument du premier ordre, qui appartient sans doute à l'époque romaine, mais dans lequel l'imitation plus ou moins sensible des traits d'Antinoüs et des formes du Sauroctone ne saurait empêcher de reconnaître une conception grecque, probablement *Hypnos* et *Thanatos*, comme l'avait soupçonné d'abord Lessing, et comme l'ont prouvé tout récemment deux habiles antiquaires, arrivés l'un et l'autre à ce résultat par une voie toute différente, M. Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 53 ff., et M. Gerhard, *Venere Proserpina*, p. 49. Je ne puis m'empêcher de remarquer que M. Mongez, qui a rappelé, *endroit cité*, p. 57, les diverses opinions dont ce groupe avait été l'objet, sans citer cependant aucune de celles qui viennent d'être indiquées, non plus que les interprétations proposées plus anciennement par Lessing, Herder et Zoëga, s'est laissé tromper par sa mémoire, en assurant que Visconti, dont il suit d'ailleurs l'opinion, *n'avait rien laissé d'écrit sur ce groupe*, et qu'*il n'avait retenu ce qu'il en dit lui-même que d'après une conversation avec ce savant.* Visconti avait exposé cette opinion dans sa dissertation imprimée à Parme, en 1788, *su due Musaici antichi*, p. 31-36 ; plus tard, il l'a rappelée dans son explication d'un buste d'Antinoüs, *Mus. P. Clem.* VI, XLVII, 63, et plus récemment encore, dans ses *Monum. scelti Borghes.* I, 39.

(1) Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, XI, 2, § 32, VI, 245.

(2) Je remarque d'ailleurs que ce n'est pas proprement la *hache*, mais le *marteau*, qui forme l'attribut spécial de Vulcain, sur la plupart des monumens antiques, même sur les vases peints. On a cru voir, sur un vase de la collection de Lamberg, I, XLIX, 66, un *marteau* et un *caducée* joints ensemble aux mains d'un personnage pris pour Mercure ; mais ni cet objet, ni ce personnage, ne sont assez nettement caractérisés, pour qu'on puisse en faire l'application au monument qui nous occupe.

§ III.

Peu de traits de l'histoire héroïque semblent avoir autant excité l'émulation des anciens artistes que celui de la *mort d'Ægisthe et de Clytemnestre*. Les peintres sur-tout s'étaient fréquemment exercés sur ce sujet, à raison des diverses circonstances que renfermait cette fable, et sans doute aussi des nombreux épisodes que le théâtre avait ajoutés à la tradition primitive; car, en décrivant une de ces peintures, Lucien observe qu'*il semble que l'artiste l'eût directement puisée dans Euripide ou dans Sophocle*[1] : témoignage remarquable, et qui vient à l'appui des idées que j'ai déjà énoncées en plus d'un endroit[2], sur l'influence qu'exerça la scène tragique, par rapport à la direction de l'art chez les Grecs. Polygnote fut un des premiers à traiter le sujet en question; entre autres peintures dont il décora l'un des édifices situés à l'entrée des Propylées d'Athènes, Pausanias cite celle qui représentait *Oreste tuant Ægisthe, et Pylade, les fils de Nauplius*[3]. Dans le cours des âges suivans, d'autres peintres, et nommément Théon et Théodore, tous les deux de Samos, signalèrent leur talent par la manière toute différente dont ils avaient représenté ce sujet, autant qu'on en peut juger d'après les indications, malheureusement trop succinctes, que Pline nous a transmises : cet auteur dit du tableau de Théodore, qu'il représentait *Oreste tuant sa mère et Ægisthe*[4], et il désigne celui de Théon par la *fureur d'Oreste*[5], titre qu'il faut expliquer et compléter, au moyen du témoignage du Faux-Plutarque, qui fait mention de ce même tableau de Théon, sous le titre de la *Métroctonie d'Oreste*[6]. En rapprochant ces deux passages, il est clair que Théon avait représenté Oreste au moment où, après avoir accompli le meurtre de sa mère, il aperçoit les Furies vengeresses. Le germe de cette composition se trouvait déjà dans les Tragiques[7], sous l'influence desquels était placé l'artiste, contemporain de Philippe et d'Alexandre[8]; et l'on peut présumer, avec toute probabilité, que c'est cette composition même qui s'est transmise jusqu'à nous dans un célèbre bas-relief, dont nous possédons plusieurs répétitions antiques, à l'une desquelles appartenait le fragment que je publie[9], et qui était resté jusqu'ici inédit dans le musée Chiaramonti.

(1) Lucian. *de Dom.* 23, VIII, 109-110, Bipont. : οὗ τὸ ἀρχέτυπον ὁ γραφεὺς παρ' Εὐριπίδου ἢ Σοφοκλέους δοκεῖ μοι λαβεῖν.

(2) Voy. sur-tout, *Orestéide*, p. 142.

(3) Pausan. I, 22, 6; voy. Méziriac, *sur* Ovide, II, 250; Boettiger, *Archäol. der Malerei*, 291.

(4) Plin. *H. N.* XXXV, 11, 40 : Idem *ab Oreste matrem et Ægisthum interfici.*

(5) Idem, *ibid.* : *Orestis insaniam.*

(6) Pseudo-Plutarch. *de aud. Poët.* § 3 : Θέων τὴν Ὀρέστου Μητροκτονίαν. D'après le rapprochement des deux passages, il n'y a presque pas lieu de douter, que le tableau désigné par Pline, sous le titre de *insania Orestis*, et celui que l'auteur grec appelle τὴν Ὀρέστου Μητροκτονίαν, ne fussent effectivement une seule et même composition, conçue à-peu-près comme celle du bas-relief que nous possédons. Durand, dans son excellente traduction du XXXVe livre de Pline, en a jugé ainsi, p. 119; et je ne conçois pas pourquoi M. Sillig, *Catalog. vet. Artif. v.* Theon, qualifie d'*inepte* ce passage de Plutarque. Le doute exprimé par Wyttenbach, *Animadv. in* Plutarch. *de aud. Poët.* 200, sur une *erreur de mémoire* échappée en cet endroit à Plutarque, ne me paraît pas plus fondé. Mais voici un nouveau témoignage qui achève de montrer le rapport de l'une et de l'autre indication, en même temps qu'il confirme l'idée que j'ai donnée du tableau de Théon; c'est celui de Quintilien, qui, dans l'énumération des chefs de la peinture antique, cite Théon comme ayant excellé à représenter des *apparitions*, φαντασίας, XII, 10. Le sens du mot grec employé par Quintilien n'est sujet à aucune incertitude, sur-tout quand on le rapproche de la description d'un tableau de ce même Théon, qui se lit dans Ælien, *Hist. var.* II, 44, et où le même mot, τὴν φαντασίαν, est appliqué au sujet de cette peinture, qui était précisément une *apparition*. Il suit de là, que, dans la peinture de la *Métroctonie d'Oreste*, Théon s'était principalement attaché à représenter le *délire* furieux que cause au parricide l'*apparition* soudaine des Furies : car ce sont là les trois circonstances principales qui résultent des témoignages des anciens, sur le sujet du tableau et sur le talent du peintre. Or, c'est aussi là précisément le triple caractère du bas-relief en question; et lorsque toutes les données antiques se montrent ainsi d'accord avec les monumens, la certitude n'est-elle pas portée jusqu'à l'évidence?

(7) Æschyl. *Coëph.* 1047-52.

(8) Quintil. XII, 10; conf. Sillig, *Catal. vet. Artif.* 444.

(9) Voy. planche XXV, 2.

Mais avant d'expliquer les particularités neuves que nous offre ce fragment, je dois dire un mot de quelques compositions antiques qui appartiennent au même sujet, ou qu'on a cru pouvoir y rapporter. De ce nombre est une peinture d'un vase publié par Millin[1], qui, dans le doute entre *Alcmæon poursuivant Ériphyle*, et *Oreste prêt à tuer Clytemnestre*, s'était décidé pour ce dernier sujet, presque uniquement à cause de sa plus grande célébrité; j'ai moi-même cité ailleurs[2] le vase dont il s'agit, parmi ceux qui pourraient être rapportés à la fable de *Thétis et Pélée;* et M. Zannoni avait cru pouvoir l'expliquer par *Ménélas poursuivant Hélène*[3]. Mais je dois dire maintenant que le dessin de ce vase est une production moderne, aussi bien que celui d'un autre vase, pareillement relatif à Oreste, et publié de même par Millin[4], dont la bonne foi avait été surprise. Il n'y a donc plus lieu qu'à signaler ici une fraude dont les plus habiles antiquaires n'ont pas toujours su se garantir, et qu'à effacer de la liste des anciens artistes le nom de *Calliphon*, qui se lit sur le premier de ces vases[5].

Cette peinture ainsi retranchée du domaine de l'antiquité figurée, je ne crois pas que le sujet de la *métroctonie d'Oreste* se soit encore produit sur aucun des vases peints que nous possédons. La représentation qui y figure le plus habituellement, a rapport aux scènes qui suivent immédiatement le parricide, et sur-tout à la *poursuite d'Oreste par les Furies*. Il semble cependant qu'un vase de la collection de Lamberg[6], où l'on a vu, par la plus étrange des interprétations, l'*apothéose de Bacchus*, pourrait s'expliquer par la délibération qui s'établit entre Oreste, Électre et Pylade, après l'accomplissement du fatal sacrifice, telle à-peu-près qu'elle est indiquée dans l'*Oreste* d'Euripide[7]. Mais ce que le génie doux et humain des arts de la Grèce n'avait sans doute pas permis de représenter sur des monumens destinés à des usages pieux, tels que les vases peints, était une image tout-à-fait assortie au caractère sombre et dur de la civilisation étrusque; aussi voyons-nous le sujet en question souvent figuré, et de plus d'une manière, sur des urnes funéraires de l'antique Étrurie, la plus célèbre desquelles, et peut-être même le monument de ce genre le plus capital qui nous soit resté, méritait sans doute, à ce titre, d'être reproduit, tel que je le publie, d'après un excellent dessin que je dois à l'amitié de M. Inghirami[8].

Ce bas-relief, qui existe dans le musée public de Volterra, a été déjà publié par M. Micali[9], mais d'une manière trop peu fidèle, sans compter que l'on y a réuni un fragment de bas-relief qui provient d'une autre urne, et qui appartient à une composition différente. L'explication dont ce monument a été l'objet de la part de M. Uhden[10], n'est pas non plus exempte de quelques inexactitudes; de sorte qu'il doit m'être permis d'y revenir de nouveau. La

(1) Millin, *Vases peints*, I, XLIV, 86-8.

(2) Voyez plus haut, *Achilléide*, p. 16.

(3) M. Zannoni, *Illustraz. di due urne etrusche*, p. 49, not. 3. D'autres encore auront expliqué ce même vase d'une manière différente; et tous auront été induits en une erreur commune, par une supercherie qui n'est pas sans exemple, mais qui n'en est pas moins sans excuse.

(4) Millin, *Vases peints*, II, XLIX, 333.

(5) Sillig, *Catalog. vet. Artif.* p. 129.

(6) *Vases de Lamberg*, I, LX. Le prétendu *Bacchus* tient, dans le dessin du vase, une *épée* dont l'auteur du texte veut faire un *bâton* ou une *férule*. Avec le même système d'interprétation, on voit *Apollon Daphnéphore* dans le personnage debout, vêtu d'une chlamyde, et appuyé sur la double lance, avec le pétase rejeté sur les épaules; et pour compléter cette explication, la femme, avec le *prochoos* et le *kantharos* en main, est *Erigone*, qui verse le nectar au nouveau dieu. Tout cela, il faut bien le dire, est arbitraire, et contraire à tout ce que l'on connaît de l'antiquité figurée. On expliquerait d'une manière plus plausible la composition dont il s'agit, en voyant dans le héros assis, avec le *parazonium* en main, *Oreste* qui délibère sur la conduite de son entreprise, entre *Électre* et *Pylade*, d'un côté, *Minerve* et *Mercure*, de l'autre. Il serait facile de rendre compte de chacun des détails de cette curieuse peinture, dans cette hypothèse, que je ne propose toutefois que comme une conjecture.

(7) Euripid. *Orest.* 1023 sqq.

(8) Voy. planche XXIX A, n. 1.

(9) Micali, *Italia avanti il dominio dei Romani*, tav. XLVII. Voyez à ce sujet les *Osservazioni* de M. Inghirami, p. 125-126.

(10) Uhden, *über die Todtenkisten der alten Etrusker*, 44-45.

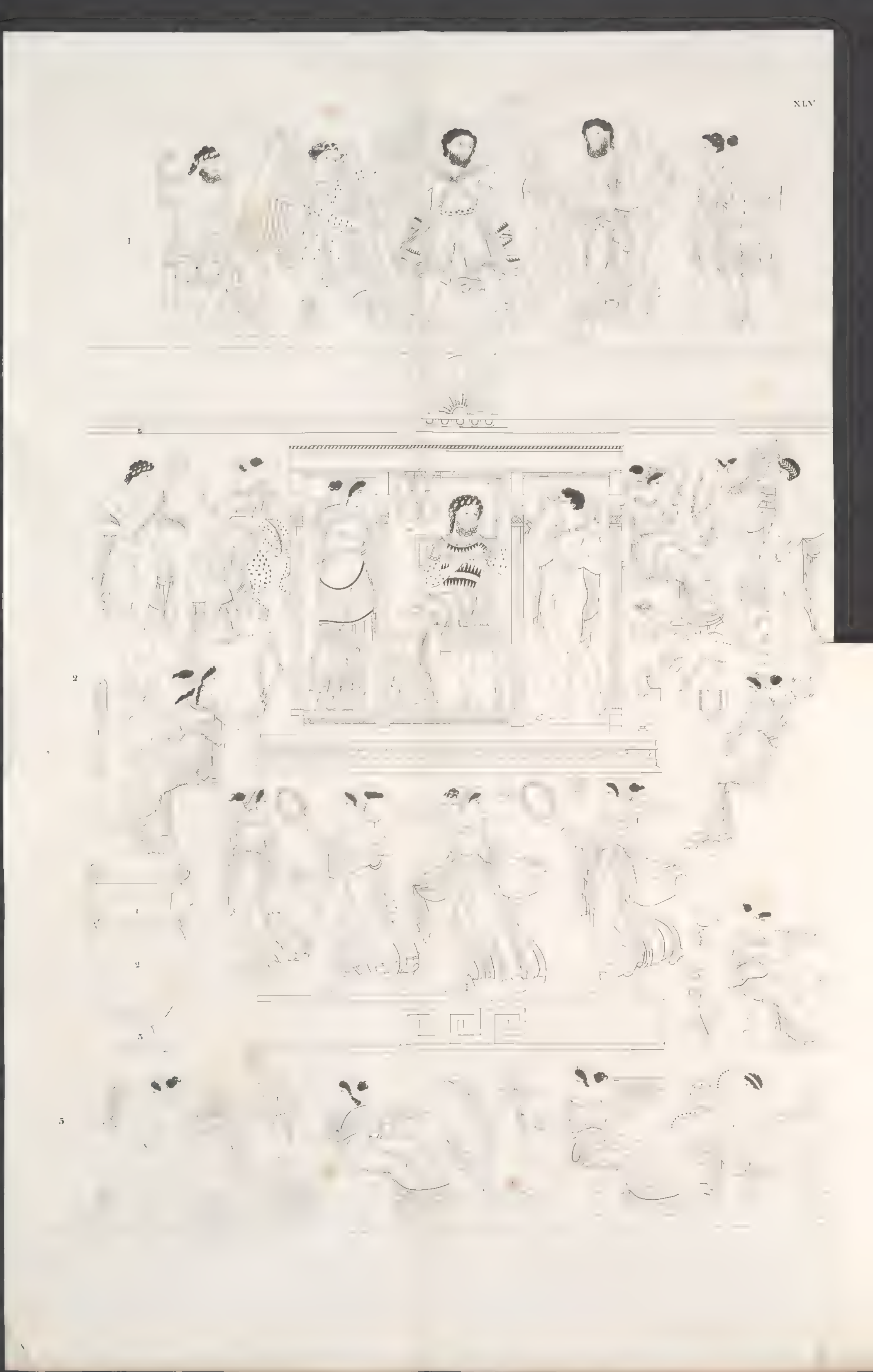
XXIX A

1

[illegible]

2

[illegible]


1
2
3

composition de ce bas-relief comprend deux actions distinctes, chacune desquelles est représentée au moyen d'un groupe de quatre figures. Dans le premier groupe, à droite du spectateur, *Pylade*, vêtu seulement du *tablier* étrusque[1], s'apprête à frapper *Ægisthe* terrassé devant lui, et *Oreste* plonge son glaive nu derrière la tête de *Clytemnestre* prosternée de même à ses genoux; ces deux dernières figures, beaucoup mieux conservées que les deux précédentes, sont d'ailleurs accompagnées des inscriptions VRSTE (ORESTÊS), CLVTMSTA (KLYTAIMNESTRA), qui les désignent de la manière la moins équivoque. Clytemnestre est vêtue d'une tunique longue, à manches courtes, et d'un péplus; Oreste porte la chlamyde *qu'il a rejetée sur ses épaules*, pour être plus libre d'accomplir le fatal sacrifice, trait fourni par la tragédie grecque[2], qui se trouve d'accord avec tous les détails du costume hellénique, sur ce bas-relief de style et de travail proprement étrusques. Le second groupe présente *Oreste* et *Pylade*, désignés de nouveau par les noms VRSTE (ORESTÊS), PVLVCTRE (PYLADÊS), qui se lisent au-dessus de chacun d'eux, agenouillés, avec un fer nu dans la main droite, sur un *autel* carré. Au-dessous de cet autel, une *Érinnys*, tenant dans ses deux mains un *flambeau allumé*, et un second personnage désigné par son nom, CHARVN (CHARON), et portant de la même manière un énorme *marteau*, offrent l'image la mieux caractérisée des personnages qui remplissaient, dans la théologie étrusque, le rôle dévolu à des personnages semblables dans le système hellénique, et ce qui est sur-tout bien remarquable, sous un nom et avec des attributs purement grecs. Le *serpent* et le *flambeau* de l'*Érinnys* étrusque sont en effet les attributs des *Euménides*, sur tous les monumens de l'art grec; le *Charon*, sous ce nom proprement hellénique, et avec un instrument qu'on voit employé aux supplices du Tartare, sur un superbe vase grec[3], se présente sous un aspect différent de celui qui paraît avoir été adopté plus

(1) Il est vêtu d'une tunique courte dans le dessin de M. Micali, et c'est de cette manière, sans doute d'après ce dessin, qu'il est décrit par M. Uhden. Mais sur le monument même, tel qu'il est, et tel que je le présente, le vêtement de Pylade se réduit au *tablier*, *περίζωμα*, attaché autour des hanches.

(2) Euripid. *El.* 825 : *Ῥίψας ἀπ' ὤμων εὐπρεπῆ πορπάματα.*

(3) Ce vase, un des plus grands et des plus curieux que l'on connaisse, trouvé, avec plusieurs autres de la même dimension, dans un tombeau de Ruvo, existe chez Don Pacileo, à Naples; j'en publie un dessin fidèle, d'après un calque exécuté sous mes yeux, planche XLV. On pourrait faire un livre de l'explication détaillée de ce monument; je dois me borner à l'indication des principaux objets. La scène supérieure représente *Ixion attaché sur la roue*, comme Euripide l'avait montré sur la scène, Plutarch. *de aud. Poët.* § 4, p. 19 E, et comme on le voit sur un célèbre sarcophage, *Admiranda*, 77; Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XIX. Une *Euménide*, ailée, occupée à faire tourner la fatale roue, se reconnaît sans peine, à cette action même, et à tous les détails de son costume. De l'autre côté, est un personnage barbu, debout, les *jambes croisées*, *complicitis pedibus*, qui tient un *marteau*, sans doute l'instrument qui a servi *à clouer Ixion sur la roue* : *τὸν Ἰξίονα... τῷ τροχῷ προσηλῶσαι.* Ce personnage correspond si juste au *Charon* de notre urne étrusque, que je n'hésite pas à reconnaître en lui le *Charon* grec, sous sa vraie et primitive forme hellénique. Deux personnages, non moins clairement caractérisés, complètent cette représentation, savoir, d'un côté, *Iris*, ailée, et portant le *caducée*, comme on la voit sur une foule d'autres vases, Panofka, *Mus. Bartold.* p. 100-101, et de l'autre, le juge des Enfers, *Aiacos*, assis sur un *trône à marche-pied*, et tenant un *sceptre* surmonté d'un *oiseau*. La scène principale offre une représentation symbolique, dont tous les personnages, faciles à distinguer, et tous les détails aussi nettement indiqués, sont du plus haut intérêt. Le Roi des Morts, *Hadès*, vêtu avec une richesse toute orientale, est assis, dans son *palais*, figuré par un *portique tétrastyle ionique*, au plafond duquel sont suspendues des *roues de char*. Le même personnage, assis, sous un édifice tout semblable, vis-à-vis de *Déméter* debout, figure sur un des superbes vases de Cânosa, pl. III, où Millin l'a reconnu avec raison pour le *Jupiter infernal* des dogmes orphiques. Il se tourne, avec un geste significatif, vers *Hermès Psychopompe*, qui est debout, à sa gauche, et qui porte le *caducée*; de l'autre côté, *Perséphoné*, aussi debout, et relevant de la main droite à la hauteur de son épaule le péplus qui l'enveloppe, ne se reconnaît pas moins sûrement à ce geste symbolique, dont on trouve des exemples décisifs sur plus d'un vase du musée Bourbon, Panofka, I, 374 et 383, et aux détails mêmes de son costume, où sont brodées, en guise de franges, des *oies*, animal consacré à cette divinité chthonienne, Pausan. IX, 39, 2; voy. Pacciaudi, *Monum. pelopon.* II, 210; *Vases de Lamberg*, I, XC, 91, et figuré, à ce titre, sur tant de vases peints, qui présentent des sujets funèbres, Caylus, *Recueil* IV, XXXVIII, et XLV, 3; Panofka, I, 348, 357, et notamment sur une peinture du *tombeau des Nasons*, tab. XXV. En dehors de l'édifice, on distingue, à gauche, *Apollon* et *Artémis*, sous leurs traits et avec leurs attributs ordinaires; à droite, *Aphrodité*, tenant un *miroir*, *Himéros*, ailé, qui déploie, en volant vers la déesse, un riche *collier*, et *Pan*, avec son *pedum noueux* et sa *syrinx*, dont la présence, sous cette forme et dans ce rapport intime avec *Aphrodité*, n'est pas le trait le moins curieux de cette superbe peinture. Deux femmes assises sur le même plan que le stylobate décoré de *flots* qui supporte l'édifice funèbre, tiennent, l'une, la *ciste* et le *miroir mystiques*, l'autre, ce même *miroir*, avec une *urne* cinéraire, en forme d'*hydria*,

tard pour le *Nocher des enfers*, mais qui se rapproche sans doute davantage de la forme antique et de la condition primitive de ce personnage[1]. Les traits de celui-ci sont d'ailleurs empreints, sur le monument qui nous occupe, d'un type étrusque, qui se retrouve sur d'autres monumens du même peuple, et qui achève de caractériser, de la manière la plus curieuse, un des personnages du système étrusque le plus manifestement puisés dans les idées helléniques.

Le sujet de la *vengeance d'Oreste* semble avoir eu pour les Étrusques quelque intérêt national, qui se liait sans doute avec la tradition argienne du fondateur de Falérii[2]. On retrouve en effet ce sujet traité, sur d'autres urnes étrusques, en des compositions différentes, de chacune desquelles il existe plusieurs répétitions émanées sans doute des anciennes écoles de Chiusi, de Volterra et de Perugia. Ce sont les diverses circonstances d'un même fait, et peut-être aussi les traditions différentes d'un même mythe, qui paraissent avoir fourni aux artistes étrusques la matière de ces représentations si nombreuses, presque toutes variées dans les détails. En les examinant successivement, dans l'ordre même des faits qu'ils nous retracent, je ne ferai sur chacun de ces bas-reliefs étrusques que les observations qu'ils comportent encore, pour achever d'en rapporter la représentation à son véritable motif, et sur-tout à sa primitive origine.

Une urne du musée de Cortone, décrite par M. Uhden[3], représente le *parricide d'Oreste* d'une manière tout-à-fait neuve. *Clytemnestre*, à demi couchée sur un *lit*, est vêtue d'une tunique courte, et la tête couverte, non d'un péplus, comme le dit M. Uhden, mais de cette espèce de *mantelet*, *himation*, proprement nommé *théristrion* par les Grecs, et *rica* par les Romains, dont l'usage, originairement grec, devenu commun aux Romains, ne pouvait être resté étranger aux Étrusques[4]. *Oreste*, enveloppé tout entier d'un péplus qui ne lui laisse à découvert que le visage, est dans l'attitude de frapper sa mère du glaive nu qu'il tient de la main

près de laquelle est suspendue une *bandelette;* tous symboles éminemment mystiques et funéraires. Les quatre femmes qui se voient dans la scène inférieure, portant des *couronnes* et des *vases* cinéraires de cette même forme d'*hydria*, figurent sans doute une *pompe funèbre;* et, dans la dernière scène, les six figures assises sur un même plan (car la sixième a été reportée plus haut, sur notre planche, dont elle excédait le format), ayant à leur tête *Télétès*, le *génie des mystères*, ailé et androgyne, qui tient l'*échelle* mystique (et non pas le *métier*, comme on interprète ordinairement cet instrument symbolique), sont évidemment des personnages d'un ordre mystique, d'après les symboles qu'on leur voit à la main, c'est à savoir, le *plat* avec l'*œuf lastral*, l'*éventail*, la *ciste*, le *miroir*, et enfin la *couronne hiératique*.

(1) J'ai déjà indiqué plus haut, *Achilléide*, p. 94, note 3, la source grecque où les Étrusques avaient pu puiser la connaissance d'un *Nocher des enfers*, correspondant au Χάρων πορθμεύς du Tartare hellénique. Mais le mythe de *Charon* avait sans doute, dans la Grèce même, des racines plus profondes, et ce personnage lui-même avait dû s'y produire sous des formes différentes de celles qu'on lui voit habituellement sur des sarcophages romains, Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, xxxv, ou sur des lampes, Licet. *de Lucern.* vi, 5, 601 sqq. Du moins trouve-t-on fréquemment, sur des urnes étrusques, un personnage presque toujours ailé, vêtu d'une tunique courte, et armé d'une *épée* et plus souvent d'un *marteau*, conduisant à sa dernière demeure une *ame à cheval* enveloppée dans un linceul; quelquefois même avec le *mort à ses pieds*, Inghirami, *Mon. etr.* ser. I, tav. 7, 8, 27, 28, 29, 32, 35, 38, personnage où l'on a pu reconnaître le *genie de la mort* étrusque, *Mantus*, le même que *Thanatos* ou *Hadès*, de la mythologie grecque, Ott. Müller, *die Etrusker*, iii, 4, 109-110, et qui doit avoir eu aussi une grande analogie avec le *Charon* primitif, puisqu'une figure toute semblable, avec le *marteau* en main, est accompagnée du mot CHARVN, sur notre urne étrusque de Volterra, tandis que, sur notre vase grec de Ruvo, un personnage du même ordre, et tenant le même instrument, préside aux tourmens des Enfers, vis-à-vis d'une Euménide. Ce rapport des deux monumens est certainement du plus haut intérêt, pour l'indication de la source commune où les artistes des deux nations avaient puisé l'idée et le costume du personnage en question. Je rapporte à la même origine le *marteau* dont était armé à Rome le *Dispater*, idole étrusque, aux pieds de laquelle on traînait les cadavres des gladiateurs vaincus, Tertullian. *ad Nation.* i, 10; et l'on sait d'ailleurs, par le témoignage d'autres monumens, que le *marteau* était aux mains des Furies un des instrumens de torture de l'enfer étrusque; voy. à ce sujet Gori, *Mus. etr.* t. I, p. 190. Ainsi, l'une des Furies qui tourmentent *Oreste*, sur une urne de Volterra, est armée d'un *marteau*, Uhden, *über die Todtenkisten*, 44; et l'on voit un instrument pareil aux mains d'une Furie étrusque, sur une urne publiée par Buonarotti, *ad* Dempster. *Etrur. reg.* p. 110.

(2) Voy. plus haut, *Orestéide*, p. 145, note 4.

(3) Uhden, *über die Todtenkisten*, 42 43.

(4) Plutarque, *Quæst. rom.* x, se sert d'un mot général, ἱμάτιον, pour désigner cette espèce de voile qu'on mettait sur la tête, ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντες τὸ ἱμάτιον. Il est probable que, sous cette expression, il faut entendre la pièce de vêtement que Pollux, vii,

droite. Un second groupe, placé derrière celui-ci, offre *Pylade* saisissant par les cheveux et menaçant de son épée un personnage terrassé devant lui, que M. Uhden prend pour *Ægisthe*, aussi bien que Gori, qui a expliqué de la même manière une urne toute semblable, de la collection Guarnacci, actuellement au musée public de Volterra[1]. Rien de plus plausible en apparence que cette explication. Toutefois, l'âge et la physionomie de ce personnage, son costume qui convient à une femme, son attitude dirigée vers Oreste, comme pour le fléchir en faveur de sa mère, tout indique que ce ne peut être ici qu'une des femmes de Clytemnestre, ou plutôt *Érigone*, fille d'Ægisthe et de Clytemnestre, personnage qui jouait sans doute un rôle analogue, dans quelque tragédie perdue[2]. En effet, sur deux autres urnes qui ne semblent avoir été connues, ni de Gori, ni même de M. Uhden, le personnage en question est représenté sous les traits et avec le costume d'une femme suppliante : circonstance qui pouvait être empruntée d'une peinture semblable à celle que décrit Lucien[3]; et ce qui

48, 49, appelle proprement θηραῖον ἱμάτιον, du lieu où l'étoffe se fabriquait, et θέριστρον ou θερίστριον, de son emploi contre la chaleur. Festus décrit très-bien, au mot *Rica*, ce voile, qui était une *pièce d'étoffe carrée*, dont on se servait en guise de mantelet où de mitre, pour se mettre la tête à couvert de la chaleur du jour ou de l'humidité du soir : *vestimentum quadratum quo pro palliola mitrave utebantur;* d'où ce mot est interprété par *sudarium;* voy. la note de Dacier. Le *Curculion* de Plaute, II, 3, 9, fait allusion à cet usage : Isti Græci palliati, *capite operto* qui ambulant. De là aussi, sans doute, l'emploi qui se faisait de ce *mouchoir* pour des personnages efféminés, tels qu'un *Silène* ivre, comme on le voit sur un bas-relief romain, *Monum. Mattei.* III, XXII, 1, p. 37, et un *Hermaphrodite* sortant du bain, charmante figure, de marbre et de style grecs, publiée par Caylus, *Recueil* III, XXVIII, XXIX, au sujet de laquelle j'observe qu'un bronze tout semblable, avec un pareil mantelet sur la tête, qui a été mal à propos pris pour un *credemnon*, se trouve dans la Galerie de Florence, Zannoni, *Gall. di Firenze*, ser. IV, t. II, tav. 60, p. 18. La *Nourrice*, sur tous les bas-reliefs où figure ce personnage, se montre coiffée avec ce mantelet; et ce qui est sur-tout caractéristique, on le voit sur la tête de la *femme couchée*, dans le célèbre bas-relief vulgairement dit du *Repas de Trimalcion*, *Admiranda*, 43. Je reviendrai ailleurs sur cette pièce curieuse du costume antique, au sujet de laquelle Visconti a fait quelques bonnes observations, *Mus. P. Clem.* III, XIX, 25, *a*, mais sans en avoir cité les applications les plus curieuses, et sur-tout sans avoir reconnu l'usage qu'en faisaient les Étrusques, comme on en a un exemple sur notre bas-relief, où ce mantelet qui couvre la tête de Clytemnestre, dans le moment où elle est supposée se livrer au sommeil, devient un trait de costume si caractéristique.

(1) *Mus. Guarnacci*, tab. XI, 2, p. 54.

(2) Cette fille d'Ægisthe et de Clytemnestre est nommée par Pausanias, II, 18, 5; et le Scholiaste de Lycophron rapporte de plus la tradition suivant laquelle ce serait cette même Érigone qui aurait poursuivi le jugement d'Oreste devant l'aréopage, *ad* Lycophron. v. 1374. Winckelmann avait cru la reconnaître, à ce titre, sur le célèbre vase d'argent Corsini, représentant l'absolution d'Oreste, *Monum. ined.* n. 151, mais par une méprise qu'a relevée avec raison M. Boettiger, *Furies*, p. 65. Quoi qu'il en soit, cette *Érigone* avait dû obtenir une place dans les traditions athéniennes concernant l'histoire d'Oreste, à en juger d'après une circonstance qui n'a pas encore été remarquée. Entre les fêtes populaires qui se célébraient à Athènes, il y en avait une, nommée Ἀλῆτις ou Αἰώρα, dont l'origine se rapportait à *Ægisthe et Clytemnestre*, suivant une tradition que nous a conservée Hésychius, *v.* Αἰώρα. Ce passage mérite d'être transcrit ici, parce qu'il y reste encore, après les corrections dont il a été l'objet, plus d'une restitution à faire : Αἰώρα· ἑορτὴ Ἀθήνησιν, ἣν οἱ μὲν ἐπὶ Τημαλέου τυράννου θύειν φασί· οἱ δὲ, ἐπὶ Κλυταιμνήστρας καὶ Αἰγίσθου· οἱ δὲ, ἐπὶ Ἠριγόνῃ Ἀλήτιδι τῇ Ἰκαρίου. En rapprochant ce passage de celui du *Grand Étymologique*, v. Ἀλῆτις, Alberti avait déjà reconnu qu'il fallait lire dans Hésychius : ἐπὶ τῇ Μαλεώτου τοῦ Τυῤῥηνίου, correction insuffisante, et que M. Ott. Müller a récemment complétée, *die Etrusker*, I, 84, en lisant : ἐπὶ τῇ Μαλέου Τυῤῥηνίου θυγατρὶ φασί : mais personne encore n'a remarqué que, dans les paroles qui suivent, il manque nécessairement l'article τῇ devant Κλυταιμνήστρας καὶ Αἰγίσθου, de manière qu'il faut lire : οἱ δὲ ἐπὶ τῇ Κλυταιμνήστρας καὶ Αἰγίσθου; c'est-à-dire : *en mémoire de la fille* (Érigone) *de Clytemnestre et d'Ægisthe*, et non, comme on lit actuellement : *en mémoire de Clytemnestre et d'Ægisthe*. Indépendamment du témoignage du *Grand Étymologique*, qui prouve la nécessité de cette correction, le nom même, Ἀλῆτις, de la fête dont il s'agit, suffirait pour l'établir, puisque c'était à une femme *étrangère et errante*, telle que la *fille du Tyrrhénien Maleus*, ou *Érigone*, *fille d'Icarius*, ou même *Médée* et *Proserpine*, que la tradition rapportait l'origine de cette fête : or ni cette origine, ni ce nom, ne permettent d'y rattacher à aucun titre la mémoire collective *de Clytemnestre et d'Ægisthe*, tandis que l'aventure d'*Érigone*, *leur fille*, venue d'Argos à Athènes pour solliciter la condamnation d'Oreste, et la ressemblance de ce nom avec celui de la fille d'Icarius, justifient pleinement la place accordée à ce personnage argien dans la tradition athénienne. La phrase entière d'Hésychius doit donc être rétablie ainsi : Αἰώρα· ἑορτὴ Ἀθήνησιν, ἣν οἱ μὲν ἐπὶ τῇ Μαλέου Τυῤῥηνίου θυγατρὶ φασί· οἱ δὲ ἐπὶ τῇ Κλυταιμνήστρας καὶ Αἰγίσθου· οἱ δὲ ἐπὶ Ἠριγόνῃ [τῇ καὶ] Ἀλήτιδι τῇ Ἰκαρίου; conf. Munker. *ad* Hygin. *Fab.* CXXX; Interprett. *ad* Polluc. *Onom.* IV, 55; Athen. *Deipnos.* XIV, 10. Il y a lieu d'être étonné que ni M. Hermann, qui a traité en détail de cette fête, *die Feste von Hellas*, I, 576, ni M. Panofka, qui a recherché plus récemment les traces qui en restent sur les monumens, *Mus. Bartold.* p. 122-123, ni même M. Ott. Müller, qui avait entrepris la restitution du passage d'Hésychius, ni enfin aucun des commentateurs de ce lexicographe, ne m'ait prévenu dans une correction si nécessaire et si facile. Du reste, le rapport qu'a établi M. Ott. Müller entre les traditions étrusques et attiques, au sujet de l'origine de cette fête athénienne, est certainement très-remarquable; et le même rapport pourrait peut-être servir à expliquer la présence d'*Érigone*, sur nos bas-reliefs étrusques, dans une composition où il s'agit de la mort de Clytemnestre et d'Ægisthe; sujet où il était en effet si naturel de faire intervenir leur fille, pour essayer de détourner le sort qui les menace.

(3) Lucian. *de Dom.* 23, VI, 110, Bipont. : Ἡ δὲ Κλυταιμνήστρα

achève de mettre l'intervention de cette femme, quelle qu'elle soit, hors de doute, c'est qu'entre les jambes de Pylade, est représenté un homme mort, et renversé à terre, qui ne peut être qu'*Ægisthe*. L'une de ces urnes, encore inédite, existe dans le musée public de Volterra; l'autre, déja publiée dans le recueil de Wicar, mais d'une manière peu exacte, fait partie de la collection de Florence[1]. Sur l'une et l'autre, le groupe d'Oreste qui tue sa mère est conçu absolument comme sur les deux urnes précédemment décrites; si ce n'est que les détails de la riche toilette de Clytemnestre, du lit sur lequel elle est couchée, et de l'appartement où l'action se passe, sont traités avec plus de soin, dans le goût proprement étrusque, sur l'urne de la galerie de Florence, où figure de plus, au commencement de la composition, l'*Érinnys* étrusque, ailée et tenant un flambeau allumé, comme on la voit du reste, mais différemment placée, derrière Oreste, sur l'urne publiée par Gori et sur celle que M. Uhden a décrite. J'ajoute qu'il existe aussi une répétition de l'urne de Gori dans la collection Cinci, à Volterra.

C'est aussi à l'ancienne école étrusque de Volterra qu'appartient une rare et curieuse composition d'une urne que je crois unique, et qui se trouve dans le musée public de cette ville. Gori, qui l'a publiée[2]; y voyait la *mort de Cassandre* et *celle de Polynice*, deux faits trop étrangers l'un à l'autre, pour avoir pu être réunis dans une même composition. J'avais cru y reconnaître, mais avec quelque incertitude, *Polyxène et Priam, immolés l'un après l'autre, de la main de Néoptolème*[3]. Je serais maintenant disposé à embrasser l'opinion de M. Uhden, qui explique cette représentation par *Oreste et Pylade, meurtriers de Clytemnestre et d'Ægisthe*[4].

J'arrive à une composition dont le sujet se lie immédiatement à celui des bas-reliefs que je viens d'indiquer, et dont le type, provenant, selon toute apparence, de l'antique école de Clusium, est un de ceux qui se trouvent le plus souvent répétés dans les collections étrusques, et qui ont aussi exercé davantage la sagacité des interprètes. Une urne de Chiusi, qui offre cette composition de la manière la plus complète, a été publiée par Gori[5], avec une explication approuvée par M. Uhden[6], d'où il résultait que ce pouvait être l'*expiation d'Oreste et de Pylade*. Cependant Gori lui-même, publiant ailleurs une urne à-peu-près semblable[7], y voyait un sujet tout différent, c'est à savoir, une *scène de sacrifice humain*, conformément à la doctrine étrusque des *sacra Acherontica;* et dans sa première interprétation, il laissait indécis les détails les plus importans et les traits les plus caractéristiques de cette curieuse composition. Passeri y vit à son tour un *combat entre Ulysse et Diomède*[8]; d'autres antiquaires, à la vérité, d'une époque où la critique des monumens était encore au berceau, et dont l'opinion ne mériterait conséquemment pas d'être réfutée, si l'un des plus récens et des plus habiles interprètes des monumens étrusques, M. Vermiglioli, ne paraissait disposé à s'y réunir, reconnaissaient tout simplement sur ce bas-relief un *combat de gladiateurs*[9]. Enfin, M. Inghirami, qui a publié quelques urnes inédites du même sujet, a cru y découvrir, sous

ἤδη ἀνῄρηται, καὶ ἐπ' εὐνῆς τινος ἡμίγυμνος πρόκειται, καὶ ΘΕΡΑΠΕΙΑ πᾶσα, ἐκπεπληγμένοι τὸ ἔργον, κ. τ. λ.

(1) *Galerie de Florence*, xx, 4, Wicar. La porte, figurée derrière le lit, pour indiquer l'appartement, a été omise par le dessinateur, qui n'a pas mieux rendu le style du monument original.

(2) Gori, *Mus. etr.* I, cxxv.

(3) Voy. plus haut, *Achilléide*, p. 110, note 5.

(4) Uhden, *über die Todtenkisten*, 43.

(5) Gori, *Mus. etr.* I, cl.

(6) Uhden, à l'endroit cité, p. 43.

(7) Gori, *Mus. etr.* I, clxxv.

(8) Passeri, *Paralip. ad* Dempster. tab. li, p. 90.

(9) Plusieurs de ces urnes sont publiées dans Dempster, *Etr. reg.* I, li, lii, et dans Bartoli, *Pictur. antiq.* part. II, tab. xii, p. 205, avec cette explication, que M. Vermiglioli semble disposé à suivre, moins par conviction, que *dans l'embarras* d'en trouver une autre, *Iscriz. Perug.* cl. v, § xxxvi, p. 130, et § l, p. 146.

l'apparence d'un *combat entre Persée et Bacchus*, des allusions à une *lutte entre deux religions ennemies*, au sujet desquelles on doit regretter que cet antiquaire, si versé dans l'intelligence des monumens de son pays, ait déployé bien inutilement, à notre avis, les trésors d'une vaste érudition[1]. Il convient lui-même que cette opinion nouvelle n'a pour tout fondement que la *tête de Méduse* que porte le prétendu Persée; mais il suffit d'observer que cette *tête*, qui devait servir de moyen de défense, si c'était réellement celle de la Gorgone, est tenue cachée sous le bouclier du héros, pour enlever cet unique appui à l'opinion de M. Inghirami. D'ailleurs, ce n'est réellement point ici la *tête de Méduse*, avec ses cheveux hérissés et mêlés de serpens, telle qu'on la voit toujours figurée, sur les monumens mêmes de l'Étrurie[2], mais une *tête humaine séparée du tronc;* et cette particularité essentielle du bas-relief étrusque s'explique au moyen d'un trait fourni par la tragédie grecque, d'une manière qui ne laisse plus subsister le moindre doute sur le sujet de la composition entière.

On sait comment, dans l'*Électre* d'Euripide, après avoir égorgé *Ægisthe*, Oreste se voit, ainsi que Pylade qui l'assistait pendant le sacrifice, assailli par la foule des serviteurs du tyran. L'un et l'autre se défendent, contre cette foule qui les presse, sur l'autel même où ils se sont réfugiés, et d'où Oreste parvient enfin à faire entendre à ses adversaires qu'il est le fils et le vengeur d'Agamemnon. La tradition suivie par le poète ajoutait qu'Oreste avait tranché la *tête d'Ægisthe;* et cette *tête*, qu'Oreste lui-même apportait toute sanglante sur le théâtre, donnait lieu à la scène la plus pathétique du drame athénien. C'est évidemment d'après cette donnée qu'a travaillé l'auteur de notre bas-relief étrusque[3]. Les *deux héros* sont agenouillés sur l'autel où ils ont cherché un refuge, absolument dans la même attitude où ils apparaissent sur la première de nos urnes étrusques, avec leurs noms écrits au-dessus d'eux. Les *nombreux assaillans*, qui s'étaient d'abord réunis *contre deux hommes seuls*, se montrent encore, de chaque côté de l'autel, dans une action menaçante, bien qu'ils paraissent éprouver déjà l'effet des paroles d'Oreste; deux personnages, *un homme et une femme*, renversés à terre dans le premier moment de cette scène violente, offrent un motif également puisé dans la tragédie grecque, puisque le tyran était entouré à l'autel de la foule de

(1) Inghirami, *Monum. etr.* ser. I, tav. LVIII, LIX, pag. 479 sgg. M. Inghirami voit dans l'autre personnage agenouillé sur l'autel, *Junon* sous les traits de *Mélampus*. Malheureusement pour cette explication, la prétendue *Junon*, *imberbe* sur l'urne de Chiusi, est *barbue* sur celle de Volterra que publie M. Inghirami lui-même; et il est douteux que le déguisement de Junon ait pu aller jusque-là. Il suffirait de cette seule observation, pour détruire une interprétation qui, du reste, est contraire au système entier des représentations étrusques, lequel est purement et constamment *héroïque*, sans aucun rapport avec des sujets mystiques ou dionysiaques, encore moins avec les idées astronomiques que M. Inghirami croit y découvrir. M. Uhden a remarqué avec raison, *über die Todtenkisten*, 29, que les sujets bachiques ne se produisent jamais sur les urnes étrusques; et cette observation, fournie par l'étude des monumens, vient à l'appui de l'opinion de M. Ott. Müller, qui soutient, d'après les textes anciens, que le culte de Bacchus n'avait pas pénétré assez profondément dans le système de la religion étrusque, pour trouver place sur les monumens, *die Etrusker*, III, 3, 12. J'avoue que je suis entièrement de cet avis, et que l'ensemble des monumens étrusques que j'ai pu étudier sur les originaux, ne m'a offert que des représentations tirées des *mythes héroïques*, et aucune qui puisse être rapportée aux *mythes religieux*. C'est d'ailleurs un fait qui deviendra de plus en plus sensible, par la seule observation des monumens étrusques que je publierai.

(2) Il suffit d'indiquer les monnaies de *Populonia*, où le *masque de Méduse* figure toujours sous les traits hideux du Γοργονεῖον; voy. Buonarotti, *Medagl.* XIV; Boettiger, *Vasengemaelde*, I, 130, et *Furienmasken*, Anm. IV. Le même *masque* se produit souvent sur les *urnes*, les *lampes*, les *miroirs*, et les autres monumens funéraires des Étrusques, et toujours sous les mêmes traits; Gori, *Mus. etr.* I, 197; Buonarotti, *ad* Dempster. II, 110.

(3) Ce passage d'Euripide doit être mis textuellement sous les yeux du lecteur, *Electr.* 848-61, Matthiæ :

Δμῶες δ' ἰδόντες εὐθὺς ἦξαν ἐς δόρυ,
ΠΟΛΛΟΙ μάχεσθαι πρὸς ΔΥ'. ἀνδρίας δ' ὕπο
Ἔστησαν ἀντίπρωρα σείοντες βέλη
Πυλάδης Ὀρέστης τ'. εἶπε δ'· οὐχὶ δυσμενὴς
Ἥκω πόλει τῇδ', οὐδ' ἐμοῖς ὀπάοσιν,
Φονέα δὲ πατρὸς ἀντετιμωρησάμην
Τλήμων Ὀρέστης.......... .....
....
.... Ἔρχεται δέ σοι
ΚΆΡΑ 'πιδείξων, οὐχὶ ΓΟΡΓΌΝΟΣ φέρων,
Ἀλλ' ὃν στυγεῖς ΑΙΓΙΣΘΟΝ.

ses serviteurs domestiques. Oreste, avec la tête d'Ægisthe qu'il tient sous son bouclier, semble dire, comme dans le drame athénien : « C'est moi qui suis le malheureux Oreste, » qui ne viens point ici en ennemi de ma ville natale et de mes serviteurs, mais qui ai juste- » ment puni le meurtrier de mon père » ; et cette *tête* enfin, qu'*il porte à la main, est celle, non de la Gorgone, mais de l'exécrable ennemi qui a payé de son sang le sang qu'il avait versé.* Telles sont les circonstances du récit d'Euripide; et telles on les retrouve sur notre bas-relief, en traits si caractéristiques, qu'il est impossible de douter que l'un ne soit réellement l'expression figurée de l'autre, et qu'ainsi le monument qui nous l'offre devient une preuve nouvelle, et peut-être la plus décisive, de l'influence du théâtre grec sur le développement de l'art étrusque. Un assez grand nombre d'urnes présentent la même composition, sauf la tête d'Ægisthe, qui a disparu; ce qui n'est qu'une de ces variantes d'un même type, adoptées dans les différentes écoles. Les urnes dont il s'agit proviennent toutes en effet du territoire de Perugia, et on ne les trouve ni à Chiusi, ni à Volterra, ni dans aucun autre endroit de l'Étrurie; d'où il suit que le modèle qu'elles reproduisent uniformément, à peu de différence près, soit pour le mérite de l'exécution, soit pour le choix des détails, était propre à l'ancienne école de Perugia. Quelques-unes de ces urnes ont été publiées dans les recueils de Bartoli[1], de Dempster[2] et de Gori[3], qui n'y ont vu que des combats de gladiateurs, ou des jeux funèbres, ou des sacrifices humains, et jusqu'à des sacrifices mithriaques.

Une autre classe presque aussi nombreuse d'urnes étrusques se rapporte à une circonstance différente du même sujet, à *l'apparition des Furies*, qui vengent sur Oreste parricide la mort impie de Clytemnestre. Ici l'art étrusque se rapprochait sans doute davantage des excellens modèles de l'art grec, pour qui ce sujet avait été si familier, ainsi que nous en pouvons juger par les nombreuses représentations des vases peints, sans compter celles que j'y ajouterai moi-même. A quelque source qu'ait été puisée la représentation que nous en offrent les urnes étrusques, il existe, à ma connaissance, deux compositions différentes de ce sujet, l'une provenant de l'antique Clusium, où *Oreste*, réfugié sur une espèce de base conique, qui paraît être l'*omphalos* de Delphes, plutôt qu'un autel, repousse, avec l'assistance de *Pylade*, debout à ses côtés, les assauts que lui livrent deux *Furies* armées de *flambeaux*. Ce bas-relief a été publié par Gori[4], avec l'explication que je viens d'indiquer, et qu'approuve aussi M. Uhden, la seule en effet que pût comporter ce monument. La seconde composition, plus riche en figures, appartient à l'école de Volterra, et j'en connais plusieurs répétitions, une, entre autres, encore inédite et citée par M. Uhden, dans le musée public de Volterra[5], où *Oreste* seul, un genou sur l'autel, avec un glaive nu dans la main, est entouré de *cinq Furies*, portant divers instrumens de torture, l'une un *bâton*, la seconde un *marteau*, et les autres des *flambeaux allumés;* une seconde répétition, omise par M. Uhden, pareillement en albâtre de Volterra, se voit, à Rome, à la villa Albani, et a été publiée par Zoëga[6]. Sur cette urne, où la présence de *Pylade*, debout près d'*Oreste* réfugié à l'autel, ajoute un trait de conformité avec la composition citée en premier lieu, les *cinq Furies* disposées de même, deux d'un côté et trois de l'autre, ne sont armées que de *glaives nus* et de *flambeaux*. Je rapporte enfin au même sujet une belle pierre gravée, où Passeri, qui la possédait et qui l'a

(1) Bartoli, *Pict. ant.* p. II, tab. XII.
(2) Dempster, *Etrur. reg.* LI, 1 et 2; LII, 1 et 2.
(3) *Mus. etr.* t. I, tab. CLXXV.
(4) *Ibid.* tab. CLI.
(5) Uhden, *über die Todtenkisten*, p. 43-44.
(6) *Bassirilievi di Roma*, I, XXXVIII, 172.

publiée, voyait un *guerrier mithriaque*[1], d'après la ressemblance effectivement frappante avec le *héros* de nos urnes étrusques; d'où il suit, d'après le même motif, que ce ne peut être qu'Oreste, réfugié à l'autel, avec le fer nu, d'une main, et le fourreau de l'autre, tel en effet qu'il apparaît sur tant de bas-reliefs étrusques, et devenu l'un de ces types que l'art ne se lassait jamais de reproduire, à cause de la célébrité du personnage, et sans doute aussi du motif heureux et pittoresque du modèle[2].

C'est encore une composition puisée aux mêmes sources que celles de nos urnes étrusques, ou du moins produite de même sous l'influence des idées tragiques, que nous offre le bas-relief romain dont il me reste à parler. Outre le célèbre bas-relief Barberini, publié d'abord par Winckelmann[3], et dont Visconti a fixé la véritable explication[4], après M. Heeren, le premier qui ait eu le mérite de la proposer[5], on connaissait deux répétitions du même sujet, l'une, au palais Giustiniani[6], l'autre, à la villa Borghèse[7], sans compter un beau camée de Vienne, qui en offre les deux groupes principaux, et que le docte Eckhel a publié presque à la même époque, et avec la même explication, que M. Heeren[8]. Le fragment inédit que je publie, extrait du musée Chiaramonti[9], appartient à une autre répétition; et j'en ai vu à Rome une cinquième, provenant des fouilles faites à Ostie en 1825[10]; ce qui prouve à quel point ce sujet, multiplié sous tant de formes par les Étrusques, pour l'ornement de leurs urnes funéraires, devint aussi familier aux Romains, et toujours pour le même usage.

Je n'aurai que bien peu d'observations à faire, au sujet d'une composition qui a exercé la sagacité de tant d'habiles antiquaires[11]. Le groupe principal, tel qu'il est présenté sur notre fragment, ne diffère que par des détails peu importans, des autres répétitions déjà connues. L'*Hermès* qui soutient la draperie, sur la plupart de ces bas-reliefs, a été supprimé sur le nôtre, par un procédé qui tient plutôt à un système général qu'à une négligence de l'artiste. Cette draperie est certainement la *tenture, peripetasma*, servant à indiquer l'appartement où se passe l'action[12], et non pas le *péplus* d'Agamemnon, comme le pensait M. Heeren. L'*autel domestique, hestia*, que soulève entre ses deux mains le fidèle serviteur, est réduit, sur notre marbre, à des proportions qui rentrent dans le même système d'indication abrégée, si familier aux anciens artistes. Ce que notre bas-relief offre de plus curieux et de plus neuf, c'est la disposition des deux dernières figures, qui diffère de celle qu'on voit au même groupe sur les autres monumens. L'*Euménide* endormie, avec sa tête baissée sur sa poitrine, ses cheveux qui pendent sur son visage, le *serpent* échappant de sa main,

(1) Passeri, *Mus. etr.* t. III, p. 130.

(2) On pourrait rapporter au même type une petite figure de bronze possédée par M. de Bröndsted, et gravée vignette n. 4, p. 154. Elle représente un jeune héros, entièrement nu, assis sur une base, où il s'appuie de la main gauche, comme pour se lever avec effort, à l'apparition de quelque objet sinistre, en même temps qu'il élève, comme pour se défendre, son bras droit, qui devait être armé d'une *épée nue*. Or, il semble que toutes les conditions de cette figure se trouvent assez bien expliquées dans l'hypothèse d'*Oreste en repos, troublé par l'apparition soudaine des Furies;* motif heureux, que nous trouvons reproduit, et de plus d'une manière, sur des monumens de toute espèce.

(3) Winckelmann, *Monum. ined.* 148.

(4) Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXII.

(5) Heeren, *Com. in opus cælat. Mus. P. Clem.* Roma, 1786.

(6) *Galler. Giustinian.* II, 130. Ce bas-relief, publié aussi dans l'*Admiranda*, 52, est resté attaché, à son ancienne place, dans le mur du *cortile* du palais Giustiniani, dont on sait que la plupart des monumens, dispersés et vendus, ont passé dans une foule de mains différentes.

(7) Actuellement au musée du Louvre, à Paris; voy. Clarac, *Description des Antiques*, n. 388, p. 165.

(8) Echkel, *Choix de pierres gravées du cabinet impérial de Vienne*, pl. 20.

(9) Il est décrit sous le *Riquadro* XXIX, n. 687, dans l'*Elenco degli oggetti del Museo Chiaramonti*, p. 269, en ces termes : Pezzo di sarcofago con la morte di Clitennestra, simile ad altro nel Museo Clementino. Voy. notre planche XXV, 2.

(10) Chez M. Cartoni, via della Fontanella, à Rome.

(11) Voy. aussi Boettiger, *Furies*, p. 70-74, trad. franç.

(12) Visconti, *Mus. P. Clem.* V, 44.

et sa *hache* qu'elle a cessé de tenir, offre sur-tout un type remarquable, et qui doit procéder de quelque excellent original. Cette figure porte aux pieds des *brodequins lacés* qui faisaient partie du costume des chasseurs[1]. Je remarque encore la forme de la *hache bipenne*, qui n'est nulle part mieux exprimée qu'ici, et qui avait attiré sur le bas-relief Barberini l'attention de Visconti, mais sans qu'il ait donné l'explication de cet accessoire; c'est cependant un élément essentiel du costume hellénique des Furies, tel qu'il avait été fixé sur les monumens de la belle époque de l'art, et que nous le retrouvons en effet sur tous ceux qui nous en restent[2].

§ IV.

Nous avons déjà vu que le châtiment d'Oreste suivit de près sa vengeance. A peine avait-il versé le sang maternel, que les Furies lui apparaissent, armées de flambeaux et de serpens. Contre cette redoutable apparition, Oreste n'a de ressource que la fuite, d'autre refuge que le sanctuaire de Delphes. Tel est le double motif que nous présente un superbe vase inédit du musée royal Bourbon, à Naples, seul monument entre tous ceux qui ont rapport à la même fable, qui nous ait offert jusqu'ici la réunion de ces deux traits, correspondant à la fin des *Coëphores* et au commencement des *Euménides*, et formant ainsi le lien figuré de la trilogie d'Æschyle[3].

La première peinture de notre vase montre Oreste fuyant entre deux Furies attachées à sa poursuite. Le héros tient d'une main le *glaive récemment tiré du fourreau*, dont il semble se faire, aussi bien que du fourreau même, une arme contre les Furies qui le persécutent; cette image, fournie par la tragédie[4], est si constamment reproduite sur tous les vases, qu'il n'y a pas lieu de douter qu'elle n'ait été puisée à cette source. L'une des Furies, vêtue d'une tunique longue sans manches, et d'une seconde tunique plus courte, attachée sans ceinture apparente, costume rarement employé pour ces sortes de personnages[5], est armée dans chaque main d'un *serpent* qu'elle darde contre le meurtrier; l'autre Furie est vêtue de même, si ce n'est qu'elle a le sein à demi découvert, trait de costume si rare, si opposé au caractère de ces déesses *chastes et sévères*[6], qu'il ne peut s'expliquer que comme une allusion à cette image touchante, fournie aussi par le théâtre, de *Clytemnestre découvrant sa poitrine pour fléchir son fils*[7]. A l'appui de cette intention, l'Euménide tient d'une main un *miroir*, dans la partie concave duquel se réfléchit *l'image de Clytemnestre*, tandis qu'elle secoue un *serpent* de

(1) Boettiger, *Furies*, p. 75.

(2) M. Boettiger voit dans cette hache un instrument de torture, et il croit que la forme et l'usage de cet instrument sont empruntés du passage d'Æschyle, *Eumen.* 180 sqq. Je ne puis être de cet avis. La *hache bipenne*, telle qu'on la voit à nos Furies, est la *hache amazonienne;* et comme la plupart des élémens du costume des *Amazones*, femmes chasseresses et guerrières, furent appliqués au costume des nymphes chasseresses, et au même titre à celui des Furies, sur les monumens du beau temps de l'art grec, ainsi que l'a remarqué M. Boettiger lui-même, *Vasengemälde*, III, 166, c'est certainement de cette source qu'est dérivé l'instrument dont il s'agit. A cette occasion, je rectifie ce que j'ai dit, page 148, note 1, contre l'opinion de ce savant, au sujet du *fouet* des *Furies;* cet instrument se voit, sur l'un des vases de *Canosa*, pl. III, aux mains de l'*Érinnys* qui tourmente Sisyphe.

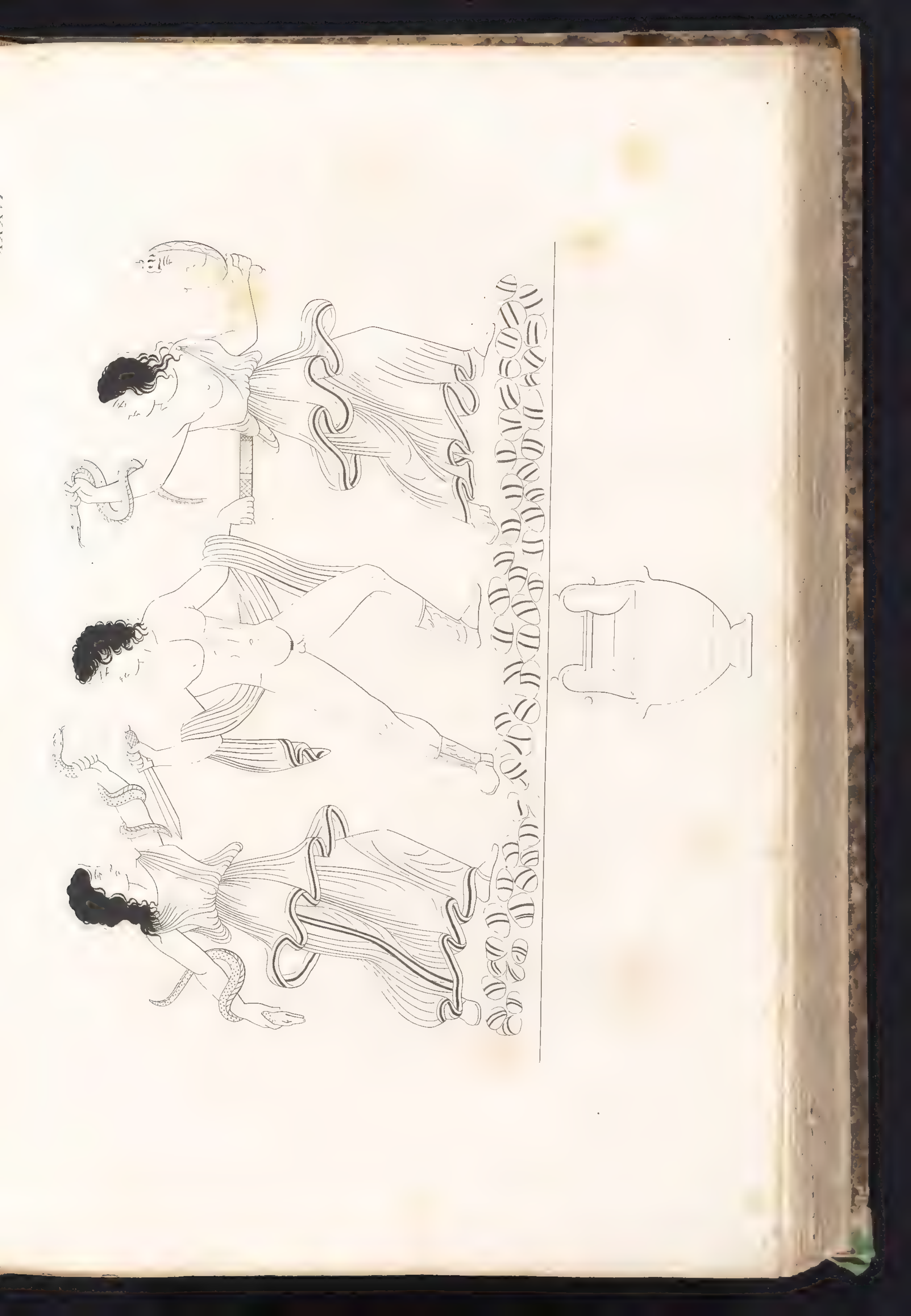
(3) Voy. planches XXXVI et XXXVII; Panofka, I, 283.

(4) Æschyl. *Coëph.* 1047 sqq. Le trait caractéristique, *νεοσπαδὲς ξίφος*, Æschyl. *Eumen.* 42, est reproduit par Euripide, *Orest.* 820 : *μελάνδετον φόνῳ ξίφος*; d'où il suit que c'était une tradition du théâtre, qui avait passé dans le langage de l'art.

(5) C'est celui qu'elles ont sur un vase du second recueil d'Hamilton, Tischbein, III, 32.

(6) Pausan. II, 11, 4 : Ναὸς Θεῶν, ἃς Ἀθηναῖοι ΣΕΜΝΑΣ, Σικυώνιοι δὲ Εὐμενίδας ὀνομάζουσι. Conf. *ibid.* I, 28, 6; VII, 25, 1; Aristophan. *Equit.* 1309; Æschin. *contr. Tim.* p. 62.

(7) Cette image est encore de l'invention d'Æschyle, *Coëph.* 894-5, de qui elle avait été empruntée par Euripide, *Orest.* 527, 838-9, et *Electr.* 1216.



l'autre main. On avait déjà vu, sur des vases peints, un *miroir* employé quelquefois comme meuble de toilette, le plus souvent comme instrument symbolique, et réfléchissant une figure[1]; mais c'est ici pour la première fois qu'on voit cet instrument porté par une Furie, et servant à exprimer, d'une manière aussi sensible, le remords qui déchire Oreste. La figure de Clytemnestre est *diadémée;* ce qui suffirait, à défaut d'une intention d'ailleurs si évidente, pour caractériser cette figure, et ce qui prouve que, sur le beau vase publié par Millin[2], le buste de femme, pareillement diadémée, qui apparaît au dessus d'Oreste, est bien en effet celui de Clytemnestre.

La scène représentée sur l'autre côté de notre vase fait immédiatement suite à celle que nous venons de voir : c'est *Oreste réfugié à Delphes,* et trouvant près d'*Apollon* lui-même l'*expiation* de son crime. Le dieu, demi-vêtu, est assis sur un objet hémi-sphérique, couvert de bandelettes, où l'on ne peut méconnaître l'*omphalos,* ou *ombilic sacré,* tel à-peu-près qu'on avait pu l'observer sur d'autres monumens antiques[3], mais qui ne s'était pas encore produit sous une forme plus décidée ni dans une circonstance plus remarquable. Apollon tient d'une main une *lyre,* son attribut ordinaire; et, de l'autre main, il tend à Oreste le *rameau de laurier,* instrument et symbole de l'*expiation,* dont le dieu lui-même devient ainsi le ministre[4]. Oreste, dans l'attitude de *suppliant,* présente à Apollon son glaive remis dans le fourreau; il porte le *pétase* rejeté sur l'épaule, et la *double lance,* deux attributs connus des héros voyageurs; en sorte que rien ne manque ici, ni l'attitude, ni l'action, ni le costume du personnage, pour caractériser la scène dont il s'agit, de la manière la plus conforme à toutes

(1) Entre les nombreux exemples que fournissent les vases peints, du *miroir* employé comme meuble de toilette, je citerai sur-tout ceux des deux vases d'Hamilton, dans Tischbein, I, 38, et I, 47. Sur un autre vase de la même collection, III, 44, un disque métallique, soutenu par une longue tige de fer et réfléchissant une figure, doit être rapporté au même usage. Il est inutile de citer d'autres monumens, tels que les peintures antiques, où le même meuble se voit employé de la même manière, *Terme di Tito,* n. II, Mirri; *Pitture d'Ercolan.* t. III, 26, 231-32. Mais sur le plus grand nombre des vases peints, le *miroir* figure comme instrument mystique, comme symbole de la *pureté,* qui était le résultat et l'objet de l'initiation; à cet égard, les preuves qui ressortent de l'observation même des monumens, sont telles, qu'elles dispenseraient de témoignages écrits, qui ne sont, du reste, ni moins précis, ni moins abondans. Les autorités classiques, sur le *miroir de Bacchus,* Διονύσου κάτοπτρον, ont été rapportées par Creuzer, *Dionys.* 39-40; conf. *ibid.* 294; il faut y joindre le témoignage curieux de Pausanias, sur le *miroir mystique* incrusté dans le mur d'un temple de *Despoinè,* VIII, 37, 4; et quant au fréquent usage qui se faisait de ce meuble symbolique, dans les fêtes et cérémonies religieuses, on peut consulter les nombreux passages recueillis par Gori, *Mus. etr.* II, 321, et plus récemment par M. Inghirami, *Mon. etr. ined.* ser. II, p. 336, 342; ser. V, p. 215 et 301. C'est à ce dernier titre que le *miroir* était devenu un meuble funéraire, ainsi qu'on le voit figuré, à la main d'une *femme voilée* qui s'y regarde, sur une urne étrusque, dans Gori, *Mus. etr.* II, CXXXVII, 2, et tenu de la même manière par une *femme assise près d'un tombeau,* sur un vase grec, Millingen, *Vases de Coghill,* pl. XLIX, p. 42, note 3. Les exemples analogues fournis par les vases sont si nombreux, et si familiers aux personnes tant soit peu versées dans la connaissance de cette branche de l'antiquité figurée, qu'il serait superflu d'en indiquer quelques-uns, et impossible de les citer tous. Je ne saurais donc approuver la manière dont M. Ott. Müller considère la plupart des miroirs dits étrusques : il les regarde, *die Etrusker,* III, 3, 12, et IV, 3, 4, 55), comme de simples *objets de luxe et de mode.* Il est de fait cependant que la plupart de ces miroirs, trouvés dans des *cistes mystiques,* tels par exemple que celui que j'ai publié moi-même, *Achilléide,* pl. XX, n. 3, et ornés de représentations dionysiaques ou héroïques, doivent, à ce double titre, être rangés dans la classe des ustensiles sacrés. Il y a plus; on trouve fréquemment, dans les tombeaux grecs de la Campanie, aussi bien que dans les hypogées étrusques, des *miroirs d'argile,* qui ne peuvent évidemment avoir servi que comme objets symboliques, employés d'une manière fictive. Ce fait curieux a été constaté par M. le chanoine Jorio, *Sepolcri antichi,* p. 142; et j'ai vu de pareils miroirs d'argile, provenant des tombeaux étrusques de Volterra, dans la collection Cinci, à Volterra même.

(2) Millin, *Monum. inéd.* I, XXIII, 297.

(3) Voy. plus bas, pag. 188, note 3. J'ajouterai ici l'indication de la belle médaille de Parium, où *Apollon Actiaque* est représenté debout, demi-vêtu, avec sa *lyre* dressée sur l'*omphalos.* Ce médaillon unique a passé récemment, de la collection de feu M. Allier d'Hauteroche, où il a été publié, pl. XII, n. 13, dans le cabinet du Roi.

(4) Apollon lui-même déclare, dans Eschyle, *Eumen.* 568, que c'est lui qui a purifié Oreste du meurtre commis par son ordre : φόνου δὲ τοῦδ' ἐγὼ καθάρσιος. Oreste avait déjà raconté, *ibid.* 446, de quelle manière avait eu lieu cette purification, βοτοῖσι καὶ ῥυτοῖς πόροις. Quant à l'usage du *rameau,* soit d'*olivier chargé de fruits,* θαλλὸν καρποφόρον, Pseud. Orph. *Lith.* 214, *ramo felicis olivæ,* Virg. *Æn.* VI, 230, soit et le plus souvent, de *laurier,* tel qu'on le voit ici à la main d'Apollon lui-même, les exemples en sont si nombreux sur les monumens de l'art grec, notamment sur les vases et les médailles, qu'il est inutile d'en citer un seul. Voyez, du reste, les interprètes du *Mus. Chiaram.* p. 54, not. 12.

les convenances du sujet. Derrière Oreste, la femme debout, avec un geste significatif dont j'ai déjà signalé le motif, à chaque fois que j'ai eu occasion d'en faire une application nouvelle, toujours plus décisive[1], ne peut être qu'*Électre*, qui a suivi son frère à Delphes, comme elle l'accompagna plus tard à Athènes[2]. *Pylade* ne se reconnaît pas moins sûrement, dans le jeune héros, debout derrière le dieu, vêtu de la chlamyde, appuyé sur sa lance, et la tête couverte du pétase; enfin, la femme couronnée de *laurier*, assise sur le *trépied fatidique*, avec la *bandelette sacrée* qu'elle tient déployée dans ses deux mains, offrant ainsi l'image de la *Pythie*, la mieux caractérisée peut-être que nous possédions encore[3], complète cette composition, l'une de celles qui nous ont présenté jusqu'ici le motif le plus clair, joint à l'ordonnance la plus heureuse.

De tous les sujets empruntés à la fable d'Oreste, le trait que nous venons de voir semble celui qui fut le plus souvent traité par les anciens artistes. Nous en possédons déjà plusieurs compositions[4], dont la plus belle, tirée d'un vase qui appartient maintenant à M. Hope, a été publiée et doctement expliquée par Millin[5]. Un vase de la collection du prince de Danemarck, récemment mis au jour par M. Thorlacius[6], offre le même sujet, avec quelques personnages de moins et quelques circonstances nouvelles. C'est encore une composition différente de ce sujet, que présente un vase du Vatican, déjà connu, mais d'une manière si imparfaite[7], qu'il peut passer pour à-peu-près inédit, et dont je publie de nouveau la représentation principale, d'après un calque fidèle[8], pour avoir occasion de rectifier et de compléter les

(1) Voy. plus haut, p. 118, note 5. Nulle part ce geste propre à *Peithô*, voy. *Achilléide*, pl. VIII, n. 2, ne pouvait recevoir d'application plus sensible ni plus convenable.

(2) Électre figure en effet sur le célèbre vase d'argent Corsini, qui représente l'absolution d'Oreste devant l'aréopage, Winckelmann, *Monum. ined.* 151, ainsi que l'a montré M. Boettiger, *Furies*, 63, not. 104.

(3) La *Pythie* figure bien certainement au revers de la célèbre médaille d'argent du cabinet du Roi, Mionnet, *Description*, etc. t. II, p. 96, n° 21, à l'imitation de laquelle ont été frappées plusieurs monnaies de coin moderne, deux, entre autres, du cabinet de feu M. Allier d'Hauteroche, et peut-être aussi celle qu'a publiée M. de Bröndsted, *Voyages et recherches dans la Grèce*, pl. 1, p. 113; voy. Sestini, *Sopra i moderni falsificat.* tav. 1, n. 11 et 12. Je remarque à cette occasion que le même antiquaire précédemment cité, M. de Bröndsted, a parfaitement bien expliqué la forme de l'*omphalos*, en rapprochant les textes et les monumens qui ont rapport à cet objet. Le seul point sur lequel il me semble s'être mépris, c'est en ce qui concerne la *grille* ou *treillage* dont il croit que l'*omphalos* était entouré, et dont il pense que l'image se rencontre sur les monumens, plutôt que celle de l'*omphalos* lui-même. Les mots θριγκός, Euripid. *Ion.* 1321, et κρηπίς, *Androm.* 1113, qu'il interprète par *treillis*, *grille*, *balustrade*, ne signifient réellement rien de pareil, mais bien un *mur d'appui*, et le plus souvent une *base* ou un *soubassement*; c'est en ce double sens que Pausanias emploie ces deux termes, en tant d'occasions, et d'une manière si claire et si expresse, qu'il ne saurait y avoir lieu à la moindre incertitude; voy. sur-tout, VI, 25, 2, où il est question d'une statue placée sur une *base*, ἐπὶ τῇ ΚΡΗΠΙΔΙ ἄγαλμα, et VI, 19, 1, où c'est le *soubassement* même des trésors d'Olympie, qui est appelé λίθου πωρίνου κρηπίς. Presque par-tout, le *mur d'appui* qui soutenait à leur base les *tombeaux en terre rapportée*, χῶμα γῆς, est appelé indistinctement par le même auteur, θριγκὸς λίθων, II, 15, 2, ou λίθου κρηπίς, VIII, 16, 2; et nulle part, pas même dans le passage où il est question du *parapet en marbre blanc*, *surmonté d'obélisques en bronze*, qui entourait la grotte de Trophonius, IX, 39, 5, cet auteur ne donne l'idée d'un *treillis* ou d'une *grille*. M. de Bröndsted n'a pu être induit à cette idée que par l'image de l'*omphalos*, telle qu'elle se présente sur les vases et les médailles qu'il cite, entre autres sur le vase de Millin, c'est à savoir, *percée de trous*, ou *rayée*, ou *divisée en carrés*, *comme un filet;* mais cette image résultait necessairement des *bandelettes de laine*, *croisées en plusieurs sens*, dont l'*omphalos* était tout couvert ; et l'expression de Strabon, IX, 420, ὀμφαλὸς τεταινιωμένος, est si claire par elle-même, quoique M. de Bröndsted *n'ait pu découvrir comment il fallait entendre cette expression*, p. 122, et elle se trouve d'ailleurs si bien expliquée par notre vase, que les doutes de ce savant seront probablement dissipés. Mais c'est sur-tout le vase que je publie, pl. XXXV, et dont je donnerai plus bas l'explication, qui nous offre l'*omphalos* sous la forme la plus complète et pour ainsi dire la plus palpable. On l'y voit, dressé sur un *soubassement* de deux degrés, κρηπίς, θριγκός, sous la forme d'un *corps ovoïde, et tout couvert de bandelettes*, qui l'enveloppent comme d'un *filet*, τεταινιωμένος. J'aurai occasion de revenir encore sur cet objet dans l'explication du vase en question.

(4) Entre autres, sur deux vases de la première collection d'Hamilton, II, 30, et II, 41, le dernier desquels pourrait cependant être rapporté avec autant de probabilité à la fable d'Alcmæon ; voy. Boettiger, *Furies*, p. 26 et 78. Mais sur un vase de Coghill, dans Millingen, XXIX, 1, et notamment sur le beau vase de Tischbein, III, 32, il n'y a pas moyen de méconnaître *Oreste*, réfugié sur l'autel, entre *deux Furies* qui le tourmentent.

(5) Millin, *Monum. inéd.* t. I, pl. XXIX, p. 263 suiv.

(6) *Vas pictam italo-græcum, Orestem ad delphicum tripodem supplicem exhibens*, Programm. acad. auct. B. Thorlac., Hafniæ, 1826, 4°.

(7) Publié d'après un dessin extrêmement réduit, et expliqué par le docteur Al. Visconti, dans les *Mémoires de l'Académie romaine d'archéologie*, t. II, p. 601-608, Roma, 1825, 4°.

(8) Voy. notre planche XXXVIII.



observations qu'a déjà fournies cette importante circonstance du mythe d'Oreste, consacrée par un si grand nombre de monumens.

Une remarque générale, qui résulte de la comparaison de ces monumens, c'est qu'ils sont tous produits d'après les données d'Æschyle. Euripide avait représenté aussi la *démence d'Oreste*, sous des traits en apparence plus pathétiques, ou du moins avec des images plus familières; mais précisément par cette raison, l'imitation, constamment dirigée chez les Grecs dans un système idéal, dut faire peu d'usage des conceptions d'Euripide[1], tandis que le caractère grave et religieux de la tragédie d'Æschile, ses formes solennelles et presque hiératiques, la rendaient infiniment plus propre à se combiner avec les moyens de l'art. Aussi, les remords d'Oreste, exprimés par la présence des Furies, sa fuite, l'asyle qu'il cherche auprès d'Apollon, la protection qu'il y trouve, son voyage à Athènes et l'intervention de Minerve; toutes ces circonstances, fournies par l'auteur des *Coëphores* et des *Euménides*, sont celles qui se retrouvent sur nos vases peints, réunies ou séparées, d'après certaines combinaisons propres à l'artiste, mais toujours puisées dans les idées du poète, si ce n'est le costume des Furies, qui n'avait pas dû passer dans les monumens de l'art, tel qu'il avait été conçu d'abord pour le théâtre, parce qu'en effet les images terribles qu'Æschyle avait pu offrir impunément aux yeux, dans une succession rapide d'objets, ces images, dis-je, nécessairement passagères, comme la représentation elle-même, auraient formé, sur les monumens de cette époque de l'art qui tendait par tous les moyens à la *beauté*, une exception à ce principe, et un contraste avec tous les autres élémens de l'imitation. Ce seul point excepté, toutes les circonstances du mythe d'Oreste sont réellement empruntées d'Æschyle, bien que toujours produites sous des formes nouvelles; en sorte qu'on peut observer ici, plus peut-être qu'en aucun autre cas, le mouvement imprimé à l'imitation par le théâtre, et la part considérable qui revient à Æschyle dans cette direction particulière et dans ce grand progrès de l'art.

Venons à l'explication de notre vase du Vatican. La représentation se compose de deux scènes différentes, opposées l'une à l'autre, de chaque côté du vase; mais la seule qui ait véritablement un intérêt historique, est celle qui figure sur le côté principal de ce vase. On y voit *Oreste*, réfugié sur un autel, dans une attitude qui dut avoir été consacrée par quelque excellent modèle, ou telle peut-être qu'elle avait été fixée dans les compositions scéniques de ce sujet, attendu qu'elle se reproduit presque toujours de même, sur cette foule de peintures semblables que nous possédons. Il tient d'une main le glaive nu, et de l'autre le fourreau, indices manifestes du sang récemment versé qu'il doit expier. Le lieu de la scène, qui est le sanctuaire même de Delphes, est indiqué par le *laurier* figuré en avant de l'autel, et sur-tout par la présence du personnage debout, appuyé sur un cippe, tenant de la main droite une branche de laurier, et de la gauche une bandelette, dont l'interprète romain a voulu faire, contre toute espèce de vraisemblance, *Pylade*, ou le *Bon Génie d'Oreste*, et qui est *Apollon* lui-même, caractérisé de la manière la plus indubitable par tous ses attributs, aussi bien que par la scène où il figure. Le dieu et son *Suppliant*[2]

(1) On peut présumer qu'un groupe d'*Oreste en démence soutenu par Pylade*, comme on le voit sur une ciste mystique, Guattani, *Monum. ined.* t. IV, marzo, tav. III, p. 25-32, et sur des sarcophages romains, Winckelmann, *Mon. ined.* 149, ou *soutenu par Électre*, comme il apparaît sur plusieurs pierres gravées, était emprunté de l'*Oreste* d'Euripide. Je ne connais guère d'autres représentations du même sujet qui puissent être dérivées de la même source.

(2) Apollon lui-même nomme Oreste *son Suppliant et l'Hôte de son sanctuaire*, Æschyl. *Eum.* 566 7· Ἔστι γὰρ θεράπων ἱκέτης ὅδ' ἀνὴρ, καὶ δόμων ἐφέστιος ἐμῶν. On sait que ce titre de *ἱκέτης* conférait une sorte d'*inviolabilité*, et que la loi qui prescrivait le *respect des hommes*

portent à la cuisse gauche le *cercle* qui se voit fréquemment sur les vases à des figures d'initiés, et qui doit être un ornement mystique[1]. Dans la partie supérieure, *Athênê* se

placés dans cette position, *νέμειν ἐς ἱκέτας αἰδῶ*, en les considérant comme des *êtres purs et sacrés*, *ἱκέται δ' ἱεροί τε καὶ ἁγνοί*, était une loi émanée de la divinité même, Oracul. Dodon. *apud* Pausan. VII, 25, 1, quoique trop souvent violée par les passions humaines. Les témoignages et les monumens qui concernent cette institution, sont très-nombreux; et je profite de l'occasion qui se présente, de publier une inscription inédite fort curieuse, qui s'y rapporte : c'est un monument tiré des ruines de Tralles, et portant la date du *septième mois* de la *septième année* du règne d'Artaxercès (probablement le deuxième de ce nom, ou Artaxercès-Mnémon), lequel consacre l'établissement d'une *Hikétéria* ou *Asyle*, instituée en l'honneur de *Dionysos Bacchos*, Dieu national des Tralliens. Le marbre, qui se trouve à Paris, chez M. David, ancien consul général de France à Smyrne, offre quelques lacunes faciles à remplir et quelques fautes non moins aisées à corriger, et provenant de l'ancien lapidaire. Je donnerai d'abord l'inscription dans son état actuel, puis la même inscription restituée :

ΕΤΕΟΣΙΙΙΙΙΙΙΜΗΝΟΣΕ.ΔΟΜΩ
.ΑΣΙΛΕΟΝΤΟΣΑΡΤΑΣΕΣΣΕ
ΩΕΞΣΑΤΡΑΠΕΥΟΝΤΟΣϜΙΔΡΙΕ
ΩΣΟΣΑΕΨΗΦΙΣΑΝΤΟΤΡΑΛ
ΔΕΙΣΙΚΕΤΗΡΙΗΝΕΙΝΑΙΔΙΟ
ΝΥΣΩΙΒΑΚΧΙΩΙΤΩΙΔΗΜΟΣΙ
ΩΙΙΚΕΤΗΝΜΗΑΔΙΚΕΙΝ

.ΟΡΟΣΙΕΡΟΣΑΣΥΛΟΣΔΙΟΝΥΣΟ.
ΒΑΚΧΟΥΤΟΝΙΚΕΤΗΝ..ΑΔΙΚΕΙ.
ΜΗΔΕΑΔΙΚΟΥΜΕΝΟΝΙ...ΟΡΑΝ
ΕΙΔΕΜΗΕΞΩΛΗΕΙΝΑΙΚΑΙΑΥΤ..
ΚΑΙΤΟΓΕΝΟΣΑ.ΤΟ.

Ἔτεος IIIIII, Μηνὸς ἑβδόμου,
[Β]ασιλε[υ]οντος Ἀρτασέσσε
ω, Εξσατραπεύοντος ϝ Ἰδριε-
ως· Οσα ἐψηφίσαντο Τραλ-
λεῖς· Ἱκετηρίην εἶναι Διο-
νύσῳ Βάκχῳ τῷ Δημοσί-
ῳ, ἱκέτην μὴ ἀδικεῖν.

[Χ]ῶρος ἱερὸς, ἄσυλος, Διονυσο[υ]
Βάκχου, τὸν ἱκέτην [μὴ] ἀδικεῖ[ν],
Μηδὲ ἀδικουμένον [περι]ορᾶν·
Εἰ δὲ μὴ, ἐξωλῆ εἶναι καὶ αὐτ[ὸν],
Καὶ τὸ γένος α[ὐ]το[ῦ].

Tout est remarquable dans cette inscription : 1° la *date*, qui se trouve si rarement exprimée sur les inscriptions anciennes, et qui doit correspondre à l'an 398 avant notre ère; 2° la manière même dont celle-ci est énoncée, par le *septième mois*, et non par le *nom de ce mois*, particularité qui n'est sans doute pas insolite, et dont j'ai moi-même produit ailleurs quelques exemples, *Antiquit. grecq. du Bosphore*, p. 23, mais qui n'en est pas moins rare et curieuse; 3° les noms du *Monarque* et du *Satrape*, *Artaxercès* et *Hidrieus*, sous l'autorité desquels fut rendu ce décret d'une ville grecque; 4° le *nom* de cette ville, écrit sur le marbre : ΤΡΑΛΔΕΙΣ, pour Τραλλεῖς, ville dont nous possédons jusqu'ici très-peu d'inscriptions; 5° la *formule* même et l'*objet* de ce décret, sur lesquels je ne ferai que de courtes observations, pour ne pas trop m'écarter du principal sujet de mes recherches.

J'ai lu, à la huitième ligne, Χῶρος [pour ορος] ἱερὸς, ἄσυλος, expressions qui paraissent avoir été consacrées en pareil cas, d'après l'exemple d'une inscription semblable, publiée par Pacciaudi, *Monum. Peloponn.* I, 139, et sur-tout, d'après la formule que nous a conservée Xénophon, *Anabas.* v, 3, 13 (III, 183, Weiske); voy. aussi l'inscription triopéenne publiée par M. Welcker, *Sylloge epigramm.* n. 55, p. 80. C'est d'ailleurs la même locution qui se trouve si souvent employée, pour désigner également un *terrain consacré à Bacchus*, dans les célèbres *tables d'Héraclée* : Τως χωρως τως ϝ ιαρως τω Διονυσω, *Tab. Heracl.* I, lin. 8, p. 153, et alibi, Mazochi; d'où l'on peut inférer que la plupart de ces *asyles* étaient consacrés à Bacchus. Et en effet, outre les exemples déjà cités, on peut voir un décret de Téos, et un autre d'une ville de Crète, concernant un établissement du même genre, en l'honneur du même dieu, dans Chishull, *Antiq. asiat.* 104 et 112. J'observe de plus que ces *asyles*, loin d'avoir été restreints dans leur nombre ou dans leurs priviléges, sous la domination des Perses, semblent au contraire avoir reçu alors plus d'extension; Tacite en avait fait la remarque, *Annal.* III, 61 : *neque Persarum ditione deminutum jus*, à l'occasion de cette solennelle ambassade que des villes grecques de l'Asie envoyèrent au sénat romain, sous Tibère, pour réclamer leurs anciens droits d'asyle, quelques-uns desquels remontaient à *Darius*, d'autres à *Cyrus*. Notre marbre de *Tralles* prouve qu'il faut ajouter à ces noms celui d'*Artaxercès;* et nous y apprenons aussi que *Tralles* elle-même doit être ajoutée sur la liste des villes qui possédaient de pareils priviléges; voy. Spanheim, *de Pr. et U. num.* I, 659 sqq; Eckhel, *Doctr. num.* IV, 306. Je remarque encore, sur ce marbre, l'association assez rare des noms *Dionusos* et *Bacchos*, sur laquelle on peut consulter Creuzer, *Symbolik*, III, 127.

Le langage de cette inscription est remarquable par sa concision et sa netteté; la formule : Εἰ δὲ μὴ, ἐξωλῆ εἶναι καὶ αὐτὸν, καὶ τὸ γένος αὐτοῦ, semble avoir été plus particulièrement usitée chez les Grecs d'Asie; ainsi on lit dans Hérodote, VII, 9 : Ἐξώλεες γίνονται, et sur un marbre d'Oxford, XXVI, lin. 78 : Εφιορκουντι δε εξωλεια και αὐτῳ και γενει τω εξ εμου. On retrouve pourtant la même expression chez les écrivains attiques, Demosth. 363, 23, 395, 7. L'orthographe présente aussi quelques singularités, telles que le *digamma* placé une seule fois devant le nom d'*Hidrieus* (nom qui s'écrivait ordinairement en grec sans aspiration, Aristot. *Rhetor.* III, 4, 3, ed. Buhle), à l'exclusion des mots, οσα, ικετηριην, ικετην, εβδομου, ιερος, devant lesquels il aurait dû être placé à plus juste titre : d'où il suit que c'est ici un nom étranger à la langue grecque. Le mot εβδομω a probablement été écrit ainsi pour εβδομου, par une inadvertance de l'ouvrier, plutôt que par une forme dorique, puisqu'il n'existe aucune trace de ce dialecte dans le reste de l'inscription, et que d'ailleurs les fautes commises dans la transcription des mots, ΒΑΣΙΛΕΟΝΤΟΣ, ΤΡΑΛΔΕΙΣ, [Χ]ΟΡΟΣ, et probablement aussi ΒΑΚΧΙΩΙ [pour ΒΑΚΧΩΙ], proviennent uniquement de la main du lapidaire. Telle qu'elle est, avec les faits nouveaux et curieux qu'elle constate, la date qu'elle porte, et le lieu d'où elle provient, cette inscription doit être mise au nombre des plus curieuses que nous possédions.

(1) Cet ornement singulier se rencontre si souvent sur les vases, porté par des personnages d'un ordre mystique, qu'il est difficile de se refuser à y voir un symbole en rapport avec la nature de ces personnages. Entre autres exemples, je citerai ceux des vases de Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* I, 57; de Caylus, *Recueil* I, XLII; de Tischbein, II, 35; de Millin, II, VIII. La plupart des femmes *au bain* sont représentées avec cet ornement; voy. sur-tout Tischbein, III, 36; et l'on sait que, sur les vases, le *bain* a presque toujours une intention mystique. On peut consulter à ce sujet les observations récentes de M. Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. V, tav. 22, p. 240-44.

XXXVIII.

Lith. de Engelmann rue du Fg Montmartre N.6

reconnaît, du premier coup-d'œil, à son casque, à la haste sur laquelle elle s'appuie, et sur-tout au mouvement de son bras gauche, couvert de l'*égide*[1], qu'elle étend au-dessus de la tête d'Oreste, pour indiquer qu'elle le prend sous son appui. De l'autre côté, l'*Euménide*, qui semble s'éloigner à regret de la victime qu'on lui dérobe, et dans l'attitude de lui porter un dernier coup de la haste qu'elle tient des deux mains, n'offre pas une image moins caractéristique. Reste la figure assise, dont la présence est aussi neuve que remarquable : c'est une femme couronnée de *laurier*, et vêtue, avec de *grandes ailes* aux épaules, et un *bâton court* à la main qu'elle dirige vers *Athênê*, en signe d'autorité. A tous ces traits[2], il semble qu'on ne puisse méconnaître ici une divinité locale, telle que *Pytho* personnifiée, ou plutôt *Thémis*, cette fille de la Terre, qui succéda la première à sa mère dans la possession du temple et de l'oracle de Delphes[3]. En effet, *Thémis*, ou du moins *Dikê*, sa fille, était, suivant les poètes, la *divinité aux grandes ailes*[4]; la *couronne de laurier* lui convenait, comme à la déesse qui possédait *Pytho*; et le *bâton* que tient à la main la figure qui nous occupe, achève de la caractériser. On sait, par une foule d'exemples et de témoignages, que le *bâton* était dans l'antiquité le symbole du pouvoir judiciaire, de l'autorité qui juge et qui punit; c'était l'attribut des *Gymnasiarques*, celui des *Brabeutes*, ou juges des jeux publics, des *Agonothètes*, et généralement des magistrats grecs[5]. Le *bâton* figurait, au même titre, dans la main des *Furies* et dans celle de *Hadès*[6]; mais c'était sur-tout l'attribut de *Dikê*, la *Justice* personnifiée, laquelle était représentée avec cet instrument en main, dont elle frappait *Adikia*, l'*Injustice*, sur un des plus célèbres monumens de l'art grec, sur le coffre de Cypsélus[7]; et nous n'aurions pas besoin de connaître la filiation de *Dikê*, pour voir, avec plus de certitude, dans le *bâton* que tient notre figure, le symbole commun à deux divinités issues l'une de l'autre dans le langage mythologique[8], et qui n'étaient en réalité que deux expressions de la même idée. C'est donc la déesse même du sanctuaire de Delphes, *Thémis*, qui apparaît ici avec

(1) La manière dont *Athênê* porte ici l'*égide*, placée sur le bras gauche, est fort remarquable, et n'a été observée jusqu'ici que sur un assez petit nombre de monumens. Telle est la célèbre Minerve d'Herculanum, *Catalogo*, n. XII, p. 143, publiée par M. Millingen, *Anc. uned. mon.* part. II, pl. VII, p. 9-14, et une autre statue de la collection de Cassel, décrite par Visconti, *Musée royal*, t. II. Le même savant, à l'occasion du superbe camée Zulian (actuellement à la bibliothèque de Saint-Marc), où Jupiter est représenté avec l'*égide* sur l'épaule gauche, cite encore une belle statue du palais Lante, qui présente la même particularité; voy. ses *Osservaz. sopra un ant. cammeo di Giove Egioco*, *Opere varie*, t. I, p. 196. A ces exemples, j'ajouterai ceux de deux vases grecs, Caylus, *Recueil* II, XX, 3 et XXI, où Minerve porte l'*égide* de cette manière, qui doit avoir été la plus ancienne, et qu'il semble qu'Æschyle ait eue en vue, lorsqu'il représente, *Eum.* 398, cette même déesse, πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος, passage curieux dont je suis surpris qu'aucun des interprètes n'ait remarqué l'application, par rapport à un emploi de l'*égide* si opposé à toutes les traditions connues. Du reste, il est sensible qu'en portant l'*égide* de cette manière, et en étendant le bras, comme on le lui voit sur notre vase, *Athênê* manifeste la protection qu'elle accorde à Oreste; et l'on ne pourrait guère se représenter, sous une attitude différente, l'*Athênê* Ἀρεία, dont l'autel fut consacré par Oreste, à raison de cette protection même, Pausan. I, 28, 5, et dont la Minerve d'Herculanum est peut être une imitation.

(2) La *place* que cette figure occupe, directement au-dessus de l'autel, et l'*attitude* même sous laquelle elle se présente, *assise*, comme le sont la plupart des *divinités locales*, des *nymphes* ou *génies* de *lieux*, de *fleuves*, de *montagnes*, justifient notre induction. L'interprète romain a cependant voulu voir, dans cette figure placée au-dessus du héros, *Nemesis che lo assolvette*, p. 606, mais il est vrai sans apporter la moindre preuve à l'appui d'une opinion si étrange, et sans citer un seul témoignage de l'intervention de *Némésis* dans le jugement d'Oreste, non plus qu'un seul exemple d'une figure de *Némésis* ainsi représentée.

(3) Æschyl. *Eumen.* 5; conf. Pausan. X, 5, 3; Schol. Pindar. *ad Pyth.* XI, 15.

(4) Un poète grec, Mesomed. *apud* Brunck. *Analect.* II, 292, invoque Δίκαν ΤΑΝΥΣΙΠΤΕΡΟΝ. C'est sans doute en se fondant sur ce témoignage, que l'interprète des *Vases de Lamberg*, II, 3, a cru voir *Thémis aux grandes ailes*, dans une figure assise sur un fût de colonne, dont la représentation, neuve et singulière, est en tout cas très-remarquable.

(5) Aristophan. *Pac.* 735; conf. Polluc. III, 153. De cet usage, confirmé par tant de vases peints, où le *bâton* se voit toujours aux mains des *figures à manteau* qui représentent les *Gymnastes* et les *Brabeutes*, Boettiger, *Vasengemälde*, II, 60-62, dérivait l'expression ῥαβδονομεῖν, Sophocl. *Trachin.* 516.

(6) C'est Pindare, *Olymp.* IX, 50, qui donne le ῥάβδος à *Hadès*, et relativement aux *Furies*, voy. les témoignagnes rassemblés par M. Boettiger, *Furies*, 38, 39, note 66.

(7) Pausan. V, 18, 1 : Γυνὴ εὐειδὴς γυναῖκα αἰσχρὰν κομίζουσα, καὶ τῇ μὲν ἀπάγχουσα αὐτὴν, τῇ δὲ ῬΑΒΔΩι παίουσα, Δίκη δὴ ταῦτα Ἀδικίαν δρῶσα ἐστι.

(8) Sur cette filiation de *Dikê*, voy. Creuzer, *Symbolik*, II, 493.

tous ses attributs, et dont l'image caractéristique enrichit d'un type nouveau notre galerie mythologique.

Le revers de notre vase donne lieu à peu d'observations; c'est une de ces scènes fréquemment reproduites, qui n'ont et ne peuvent avoir, avec la représentation principale, qu'un rapport indirect, attendu qu'elles ne sont, suivant toute apparence, que l'expression d'un type général. Un *initié*, tenant le *thyrse* et le *tympanum*, est assis entre une *prêtresse* et une *ménade;* dans le champ, sont figurés une *stèle* et un *vase bachique :* ce sont tous personnages et symboles évidemment empruntés d'une représentation dionysiaque. Le rapport de cette peinture avec l'époque de l'arrivée d'Oreste à Athènes[1], laquelle eut lieu pendant la célébration des fêtes de Bacchus[2], a fait croire que c'était ici une indication abrégée de ces fêtes, conjecture qui pourrait être admise à la rigueur; mais on a cru pouvoir inférer de là, que la figure qui regarde par une *fenêtre*, est celle d'Oreste lui-même, contemplant furtivement, d'un air triste et humilié, une fête à laquelle il ne lui est pas permis d'assister[3]; et sur ce dernier point, l'interprète romain est certainement dans l'erreur. Ce même objet, *une tête à une fenêtre,* se montre sur beaucoup de vases qui n'ont aucun rapport avec l'histoire d'Oreste; et le plus souvent cette *tête* semble plutôt appartenir à une *femme :* or, il n'est guère possible d'interpréter cette particularité, qui se reproduit sur tant de compositions de tout genre, autrement que comme un de ces signes de convention dont l'art grec fit toujours un grand usage, c'est à savoir, comme l'indication d'une scène qui se passe au dehors. On sait que l'appartement des femmes grecques était au premier étage et qu'elles y vivaient en général très-retirées[4]; aussi, n'était-il guère permis qu'aux courtisanes de se montrer *à la fenêtre*[5], et ne voit-on guère de femmes représentées de cette manière sur les monumens, que dans des sujets licencieux, comme sur le célèbre vase d'Alcmène[6], et sur un autre vase du recueil de Passeri[7]. Par la même raison, lorsqu'on trouve sur les vases une femme qui montre sa tête à une fenêtre, dans une composition d'un caractère grave ou religieux, ce ne peut être que pour indiquer que le lieu de la scène est sur la voie publique. Cette intention, sensible sur beaucoup de vases[8], et constatée sur-tout par un vase du musée de Naples, où la *Pythie* regarde par une fenêtre *Hercule* qui s'éloigne avec le trépied qu'il a enlevé[9], s'applique très-bien à la représentation dionysiaque de notre vase, où la tête de femme qui regarde par la fenêtre, n'est en quelque sorte qu'une formule de la langue figurée, indiquant que c'était ici l'une de ces fêtes qui se célébraient en public.

Il reste une dernière observation à faire au sujet de cette autre *tête*, ornée d'*aigrettes blanches*, qui se voit sur le col de notre vase, au milieu d'un groupe de fleurs symboliques, et que l'interprète romain prend pour la *tête radiée du Soleil, posant, en guise de fleur, sur le calice d'une plante*, oubliant apparemment qu'une tête semblable, constamment ceinte de ce

(1) Voy. Welcker, *die Æschyl. Trilogie*, p. 450.

(2) Phanodem. *apud* Athen. x, p. 437; Apollodor. *apud* Schol. Aristoph. *ad Acharn.* 960.

(3) Al. Visconti, p. 604.

(4) C'est ce qui résulte de la description de la *maison d'Ulysse*, où Pénélope descend, par un escalier, de l'appartement élevé qu'elle habite, *κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσατο οἷο δόμοιο*, *Odyss.* I, 330, aussi bien que de celle de la *maison de Lysias*, où le γυναικωνῖτις était au premier étage, et le *ἀνδρωνῖτις*, au rez-de-chaussée; ce qui constituait l'*appartement double*, *οἰκίδιον διπλοῦν*, de la plupart des maisons grecques, Lys. *pro cæd. Eratosth.* I, 12-13, Reiske.

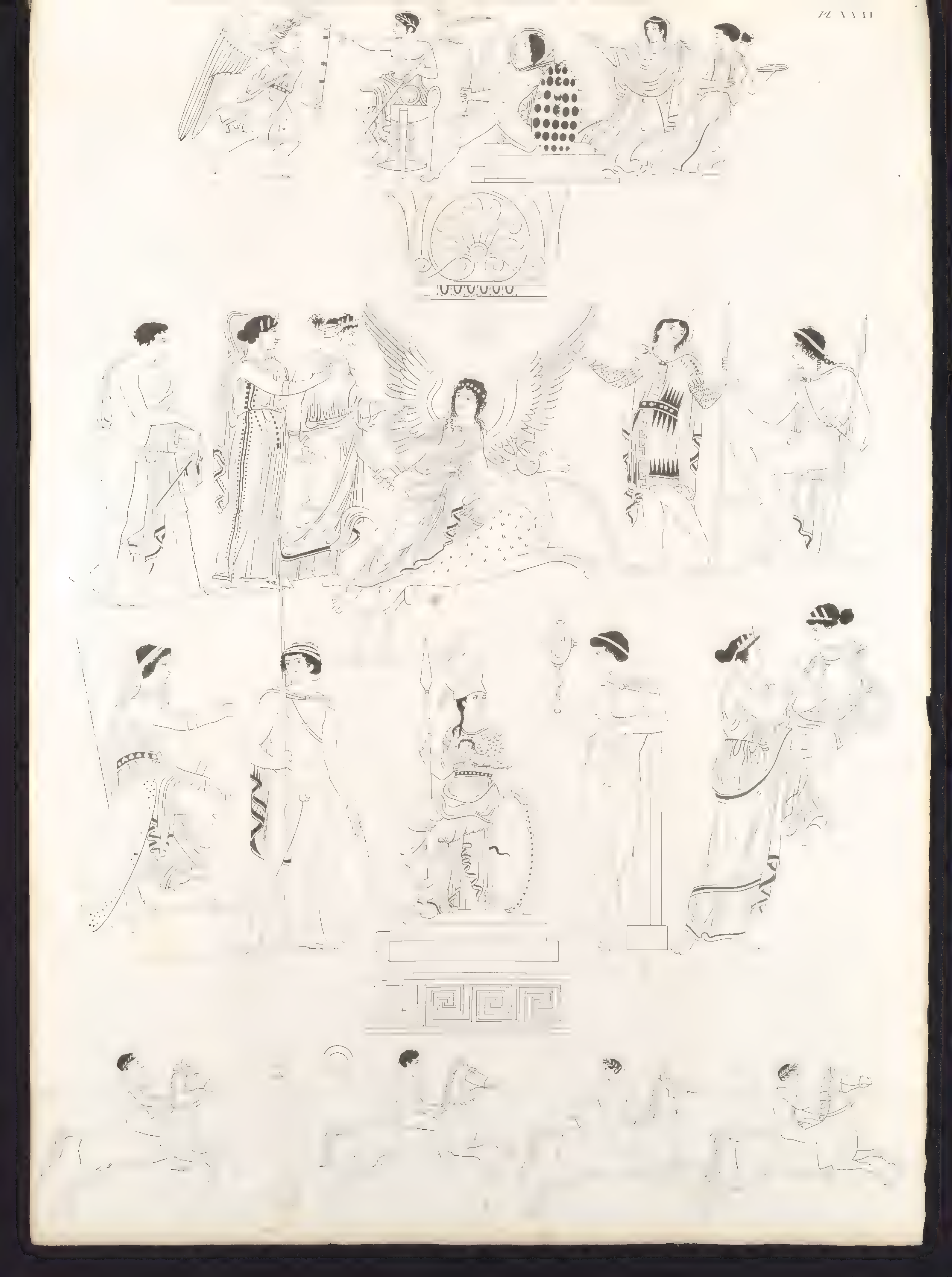
(5) C'est ce que l'on exprimait par le mot *παρακύπτειν*, Heins. *Lect. Theocr.* c. VII, p. 83, ainsi que l'a déjà remarqué Winckelmann, *Monum. ined.* II, 254.

(6) Winckelmann, *Mon. ined.* n. 190.

(7) Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* III, 201.

(8) Voy. entre autres exemples, ceux des vases de Gori, *Mus. etr.* II, CLXVII; Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* I, 37, et I, 60; Hamilton, II, 34; Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 267.

(9) Panofka, *ibid.* I, 259.



diadème à aigrettes, apparaît sur une foule de vases, où l'on ne saurait par aucun motif reconnaître la présence du Soleil. J'aurai bientôt occasion de montrer que cette *couronne radiée* était un signe d'initiation, et je crois pouvoir être autorisé d'avance à considérer la *tête* en question comme un portrait, en style idéal, de personnage initié, figurant à ce titre sur un si grand nombre de vases, d'usage mystique et funéraire, qui nous offrent perpétuellement la même image.

Mais pour revenir au trait particulier de la vie d'Oreste que nous avons déjà vu représenté sur tant de vases peints, j'ai maintenant à faire connaître celui de tous ces monumens qui retrace le sujet en question de la manière la plus remarquable à tous égards. C'est un de ces superbes vases de Ruvo, de la collection de Koller, qui, d'après leur dimension extraordinaire et le grand nombre des figures dont ils sont décorés, aussi bien que d'après le caractère profondément mystique de leur représentation, se placent au premier rang des monumens graphiques de l'antiquité toute entière[1]. Les figures dont celui-ci est couvert, sont disposées en quatre ordres qui forment autant de compositions différentes, en apparence étrangères, mais liées sans doute l'une à l'autre par quelque rapport mystique. De ces quatre scènes, la première est purement mythique, la dernière évidemment funéraire, et les deux du milieu, qui composent la décoration principale du vase, semblent être uniquement mystiques et religieuses. Voici du reste comment je crois pouvoir expliquer ce vase dans son ensemble et dans ses motifs principaux, sans me flatter de rendre compte de chacun des nombreux détails qu'il présente.

La première scène offre, à n'en pas douter, *Oreste réfugié dans le sanctuaire de Delphes*. Un genou sur la base qui supporte l'*omphalos*, de la main gauche il s'appuie sur cet objet sacré; de l'autre main il tient encore son *glaive nu*, absolument dans la même attitude où la Pythie aperçoit le coupable fils de Clytemnestre, au commencement du drame des *Euménides*[2]. Sur aucun autre monument, l'*omphalos* ne s'était encore montré sous une forme plus déterminée, ni d'une manière plus complète, avec la *base* sur laquelle il était placé, avec les *bandelettes* dont il était couvert; en sorte qu'il n'est plus possible de conserver désormais le moindre doute sur la présence de cet objet qui a embarrassé tant d'antiquaires[3]. Le *Dieu de Delphes* ne se manifeste pas à des signes moins certains, assis dans son sanctuaire, sur son propre *trépied*, avec sa branche de *laurier* dans la main gauche, la main droite dirigée

(1) Voy. planche XXXV. Ce vase a passé, avec tout le reste de la collection de feu le général Koller, dans le Musée royal de Berlin.

(2) Æschyl. *Eumen.* 40 43 :

Ὁρῶ δ' ἐπ' ὈΜΦΑΛΩ͂Ι μὲν ἄνδρα θεομυσῆ
Ἕδραν ἔχοντα, προστρόπαιον, αἵματι
Στάζοντα χεῖρας, καὶ ΝΕΟΣΠΑΔῈΣ ΞΙΦΟΣ
Ἔχοντ'.

(3) Voy. plus haut, p. 188, la note 1. Il y a quelque lieu d'être surpris des interprétations si diverses que la plupart des antiquaires ont données de cet objet. Ainsi, Millin, *Monum. inéd.* I, 277, en faisait une *estrade avec une couverture, et cette couverture était celle de la cortine du trépied.* M. Boettiger y avait vu d'abord, *Vasengemälde*, II, 223, une *espèce de panier où Oreste veut se cacher*, et plus tard, *Furies*, note 142, il revint à l'idée d'une *estrade ou lit, placé sous le trépied de Delphes et couvert d'un tapis.* Il faut convenir que de pareilles suppositions, si étrangères au texte des poètes, tendaient à introduire dans le sanctuaire de Delphes un assez singulier appareil. Mais l'idée la plus extraordinaire de toutes est peut-être encore celle de M. Thorlacius, p. 18-20, qui, interprétant à la lettre le *ποικίλοις ἀγρεύμασι* d'Æschyle, *Eumen.* 454, et y appliquant la forme du *filet à prendre du poisson*, tel qu'il est figuré sur des médailles de Byzance, *cabinet de M. Allier d'Hauteroche*, pl. III, n. 8, voit ici l'*instrument* de la mort d'Agamemnon, le *piége* où il périt, qu'il serait sans doute bien étrange de trouver sous une pareille forme et dans un pareil lieu. Toutes ces suppositions tombent à la seule inspection de notre vase, où l'*omphalos* se produit, de même que sur le vase de Copenhague, comme un *corps ovoïde*, couvert de *bandelettes*, élevé sur un *soubassement* de deux degrés, c'est-à dire, à très-peu de chose près, comme on le voit sur les médailles des rois de Syrie, et sur celles de la Campanie, où il est bien constant que ce ne peut être un *panier*, ni une *estrade*, ni un *filet*.

d'un air d'autorité vers l'*Euménide ailée*, qui accourt, portant d'une main un *flambeau allumé* et de l'autre un *glaive nu*. Le motif de cette scène, qui s'explique si clairement par l'action même et par l'attitude des personnages, devient encore plus sensible, au moyen des deux figures placées de l'autre côté de l'*omphalos*: l'une est la *Pythie*, qui s'était rendue dans le temple pour y accomplir ses devoirs religieux, et qui se sauve effrayée à l'aspect de l'odieuse Érinnys[1]; l'autre, qui est une femme entièrement enveloppée dans un vaste péplus, et qui fait le même mouvement, en tournant la tête du même côté, ne peut être que l'*ombre de Clytemnestre, voilée*, comme le sont toujours les *ombres*, sur les monumens qui les représentent[2], venue pour provoquer les Euménides, et disparaissant à la voix d'Apollon, qui les chasse. Ce sont bien là tous les personnages, ainsi que les principaux motifs de la scène d'Æschyle, figurés d'une manière si claire, et dans une disposition tout-à-la-fois si pittoresque et si dramatique, que je ne sache pas qu'il y ait un exemple plus décisif que celui-ci, de l'influence des compositions scéniques sur celles des vases peints.

Les deux scènes qui suivent, l'une au-dessous de l'autre, ne se prêtent pas à une explication aussi sûre ni aussi facile, faute de témoignages directs, qui ne pourraient être puisés que dans la connaissance des mystères, et qui manquent absolument; on doit donc recourir aux conjectures, en s'aidant, autant qu'il est possible, de la confrontation des monumens. Il y a pourtant ici une circonstance aussi neuve qu'extraordinaire, dont je crois pouvoir proposer une interprétation à-peu-près certaine; c'est le *bélier*, qui verse tout son sang par une large blessure à la gorge, et sur lequel est assise une figure de *femme vêtue, avec de grandes ailes déployées*, et tenant une *épée nue* de la main droite. Je reconnais ici ce fameux *bélier à la toison d'or*[3], source de discorde entre les fils de Pélops, et dans la figure ailée qui vient d'égorger ce fatal bélier, *Éris*, la *Discorde personnifiée*, telle à-peu-près qu'elle est indiquée par Euripide[4]. C'est la première fois, à ma connaissance, que nous trouvons consacrée sur un monument de l'art, une image si célébrée dans les anciennes poésies cycliques, et à

(1) Æschyl. *Eumen.* 39. C'est sans doute à cette intention que se rapporte la *patère* qu'elle tient de la main gauche; à moins que cet objet ne soit le κύκλος, ou *disque métallique*, qui se plaçait sur le trépied, au moment où la prêtresse s'y asseyait pour rendre ses oracles; voy. Bröndsted, *Voyages*, etc. p. 116, suiv. Je reviendrai ailleurs sur cet objet.

(2) Les exemples de cette manière de représenter les *ombres*, sont si connus et si nombreux, que je me bornerai à citer l'*ombre de Protésilas*, sur un célèbre bas-relief du Vatican, Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XVIII. Millin a déjà remarqué que l'*ombre de Clytemnestre*, Κλυταιμνήστρας Εἴδωλον, telle qu'elle était mise en scène par Æschyle, *Eumen.* 94 sqq., était représentée *voilée* de la même manière, sur le vase qu'il a publié, I, 297. C'est encore ainsi qu'est figurée l'*ombre d'Alceste*, *Augusteum*, II, XCII.

(3) Euripid. *Orest.* 810, χρυσέας Ἔρις ἀρνός, et 999, τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς τέρας. Ailleurs, *El.* 709 et sqq, le même poète met dans la bouche du chœur le récit de ce fait merveilleux, χρυσέαν ἄρνα καλλιπλόκαμον. Dans tous ces passages, et dans la tradition très-détaillée que le Scholiaste, *ad Orest.* 998, a empruntée, partie à Dionysius, ὁ Κυκλογράφος, partie à l'auteur de l'Alcmæonide, c'est toujours d'une *brebis à toison d'or*, τὰ περὶ τὴν ἄρνα τὴν χρυσῆν, qu'il est question; et l'on pourrait croire que sur notre vase, où se voit un *bélier*, il s'agit d'une autre fable. Mais il suffit, pour écarter un pareil doute, de se rappeler que le tombeau de Thyeste, placé sur la route d'Argos à Mycènes, était surmonté d'un *bélier en marbre*, par allusion à cette fameuse *brebis d'or*, Pausan. II, 18, 2 : Θυέστου τάφος ἐστὶν ἐν δεξιᾷ· λίθου δὲ ἔπεστιν αὐτῷ ΚΡΙΟΣ, ὅτι τὴν ἌΡΝΑ Θυέστης ἔσχε τὴν χρυσῆν; d'où il suit que le dessinateur de notre vase a précisément employé le même moyen que l'auteur de ce monument, pour représenter la même idée.

(4) Euripid. *Or.* 1001 : Ὅθεν Ἔρις τὸ πτερωτὸν Ἡλίου μετέβαλεν ἅρμα. Cette personnification d'*Éris*, la *Discorde*, se rencontre déjà dans Homère, *Iliad.* V, 739-41, de même que son nom, ΕΡΙΣ, sur un vase grec, relatif à la *Dispute* des trois Déesses; voy. Panofka, *Mus. Bartold.* 108; et comme tant d'autres images puisées à la même source, elle avait passé du domaine de la poésie dans celui de l'imitation. Ainsi, parmi les sculptures du coffre de Cypsélus, *Éris* avait été représentée, dans le combat d'Hector et d'Ajax, *avec une figure hideuse*, αἰσχίστη τὸ εἶδος ἐοικυῖα, et c'était de la même manière qu'elle avait été peinte par Calliphon, de Samos, Pausan. V, 19, 1. La physionomie de ce personnage allégorique s'était sans doute *adoucie*, par suite du progrès de l'art, au point où nous la voyons sur notre vase; mais du reste, il eût été difficile de rendre l'image présentée par Euripide, *Or.* 810, χρυσέας Ἔρις ἀρνός, ou comme dit le Scholiaste, ἤγουν ΥΠΕΡ τῆς χρυσῆς ἀρνός, d'une manière plus sensible, qu'en plaçant, comme l'a fait l'auteur de notre vase, *Éris personnifiée* sur *le bélier de Thyeste*. Nous avons donc ici un nouvel exemple de cette influence exercée par le langage figuré sur les arts du dessin, influence remarquée par Heyne, *Kasten of Kypselos*, 37, et dont les nombreux témoignages, rassemblés et mis en présence des monumens, feraient la matière d'un traité bien intéressant

laquelle il est fait de si fréquentes allusions dans les drames relatifs aux Pélopides. Les figures placées à droite et à gauche de ce groupe s'expliquent d'une manière assez probable par leur présence même dans une pareille composition, ou par leur rapport avec le mythe en question. D'un côté, deux femmes, le front ceint du *diadème à aigrettes*, qui est proprement la *couronne mystique*[1], l'une d'elles avec son péplus sur la tête, se tenant toutes les deux par la main, nous offrent probablement *Dêmêter* et *Korê*, les deux grandes déesses des mystères; et derrière elles, le personnage debout, un *carquois* à la main, et appuyé sur sa *massue*, se reconnaît, à ce double attribut, pour *Hercule*, allié de si près aux Pélopides. De l'autre côté, un héros, dans un riche costume asiatique, la tête couverte de la *mitre phrygienne*, semble ne pouvoir être que *Pélops*, l'auteur de cette race vouée à tant de crimes et de malheurs, témoin naturel de l'événement qui en est en quelque sorte le premier anneau; et le second personnage, assis derrière celui-ci, dans un costume proprement héroïque, ne saurait s'expliquer non plus, d'une manière plus convenable, que par la présence d'*Oreste*, avec l'expiation et l'absolution duquel se termine enfin ce long enchaînement de vengeances réservées aux Pélopides.

Je ne puis proposer que des conjectures pour l'explication de la troisième scène. *Athênê*, la tête couverte du casque, et la poitrine, de l'égide, assise, comme on la voit bien rarement sur les monumens, et s'appuyant d'une main sur le bouclier, de l'autre sur la haste, est la figure principale de cette composition. Il semble que le personnage appuyé à gauche sur une stèle, et présentant à la déesse le miroir mystique, doive être reconnu à ce titre pour un personnage hiératique. Les deux figures qui suivent, et dont l'une est assise sur un plan plus élevé, toutes deux le front ceint de la *couronne mystique*, et s'entretenant l'une avec l'autre, ne peuvent être encore une fois que les deux déesses d'Éleusis, *Dêmêter* et *Korê*, dont la présence s'explique d'ailleurs ici par leur rapport intime avec *Athênê*. De l'autre côté, je vois un héros debout, avec la *lance* et le *bouclier*, à qui une femme voilée et assise, ayant près d'elle les mêmes attributs, semble désigner de la main *Athênê* : sans doute *Oreste*, à qui *Arétê*, ou *Eucléia*, ou *Dikê*, ou quelque autre personnage équivalent, indique le chemin d'*Athènes*, comme le but et le terme de ses travaux; et, dans tous les cas, cette représentation, qui se lie si naturellement au mythe d'Oreste, pourrait encore s'expliquer comme une de ces images allégoriques qui se produisent si souvent sur les vases, et dans lesquelles il est impossible de méconnaître l'expression d'une idée générale, en rapport avec la destination funéraire de la plupart de ces monumens[2]. La quatrième scène qui orne le pied de notre vase, se lie aux autres compositions et au sujet principal par un rapport du même genre. *Cinq Éphèbes*[3] nus se disputent le prix de la *course à cheval;* ces éphèbes portent la *couronne de myrte*, qui était un symbole tout-à-la-fois mystique et funèbre[4]; la *colonne ionique*,

(1) Voyez l'observation déjà faite plus haut, page 192, au sujet de cette *couronne radiée*, dont j'aurai occasion d'établir plus bas la nature mystique.

(2) Ce serait une image analogue ou équivalente à celle de l'*Hercules in Bivio*, dont l'intention vient d'être établie, à l'aide des nombreux monumens de l'art qui s'y rapportent, dans une savante dissertation de M. Boettiger, *Hercules in Bivio e Prodici fabula et monumentis priscæ artis illustratus*, 1-54, Lipsiæ, 1829, 8°.

(3) Ces figures sont au nombre de *cinq* sur le vase; mais la cinquième, qui excédait le format de notre planche, a dû être supprimée, sans qu'il résultât de cette suppression la moindre altération dans le sens ou dans l'intérêt de la représentation.

(4) Le témoignage le plus positif, sur l'usage mystique de la *couronne de myrte*, est celui d'Aristophane, *Ran.* 330. C'est cette couronne que portaient les hôtes de l'Élysée, Tibull. *El.* 1, 3, 66; et la tradition d'une *forêt de myrte*, Μυῤῥινῶνας, Aristophan. *ibid.* 156, *myrtea sylva*, Virgil. *Æn.* VI, 443, placée dans l'Élysée même, se rapportait à la même intention. De là aussi l'usage si fréquent qui se faisait, sur les vases peints, du *rameau* ou de la *couronne de myrte*, presque toujours joints aux autres symboles de l'initiation, Laborde, *Vases de Lamberg*, I,

debout dans le champ, a pareillement une intention funéraire suffisamment constatée; et, d'après tous ces signes, aussi bien que d'après le rapport même de cette représentation avec la destination funéraire du vase qu'elle décore, on ne peut méconnaître ici une image des jeux funèbres célébrés à la manière héroïque, et dont la *course à cheval*, admise même dans les jeux publics d'une époque plus récente, demeura, sur les monumens du plus beau temps de l'art grec, l'expression la plus commune et la plus sensible[1].

72; Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 298; et la *feuille de myrte* employée dans la célèbre couronne d'or du tombeau grec d'Armento, Avellino, *Memor. dell' Accad. Ercolan.* I, 257, 263.

(1) J'ai dit ailleurs, au sujet du bas-relief étrusque que j'ai publié, pl. XXI, 2, *Achilléide*, p. 96, que la *course à cheval* n'avait pas été comprise dans les jeux publics de la Grèce. Cette assertion, vraie en général, était néanmoins susceptible d'assez fortes restrictions, qu'il me paraît d'autant plus nécessaire d'exposer ici, qu'un critique, M. Letronne, *Journal des savans*, 1829, septembre, 536, a cru pouvoir se servir de l'objection que j'avais indiquée moi-même, comme d'un argument contre mon explication. Ce critique pose en fait, d'après ma propre observation, que *la circonstance des hommes* à cheval *est contraire, non-seulement à l'usage des temps homériques, mais encore à celui des temps postérieurs, où l'on n'admit point la* course à cheval *dans les jeux publics*. Il faut donc montrer en quoi cette proposition doit être modifiée, et c'est peut-être ce que mon critique aurait dû faire. L'usage de la course à cheval n'était pas commun dans les temps homériques, mais il n'y était pas non plus inconnu; cela résulte du témoignage même d'Homère, *Odyss.* v, 371 : Κέλησθ' ὡς ἵππον ἐλαύνων, où le sens du mot κέλητα, parfaitement établi d'ailleurs, est fort bien expliqué par Eustathe, *ad h. loc.*, ἵππος ἄζευκτος, ἵππος μόνος; conf. Magn. Etymol. *v.* Κελητίζει : Κέλης δὲ ἐστιν ἵππος δρομικὸς, ὁ νῦν Σελλάριος λεγόμενος. Quand on se refuserait à entendre dans le même sens d'autres témoignages homériques, relatifs à Castor, *dompteur de chevaux*, *Hymn. ad. Diosc.* 3; *Odyss.* xi, 298; add. Theocrit. *Id.* xxii, 136, on ne pourrait nier que les traditions concernant le combat d'Hercule à pied contre le Minyen Erginus *à cheval*, Pindar. *Olymp.* xiv, 2; voy. Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, xxxiv, 80, et la prise d'Élis par ce même Hercule *monté sur le cheval Arion*, Pausan. viii, 25, 5, n'appartinssent aux temps héroïques. S'il en fallait d'autres preuves, on les trouverait sur un monument de l'art grec, des plus respectables à tous égards, et par sa haute antiquité, et par le sujet de ses représentations, toutes tirées de l'époque héroïque, sur le trône d'Amycles, où *Anaxias* et *Mnasinus* étaient représentés *à cheval*, aussi bien que les deux *fils de Tyndare* : Ἐφ' ἵππου καθήμενός ἐστιν ἑκάτερος, Pausan. iii, 18, 8. Je laisse de côté les mythes de Bellérophon, de Persée, qui ne permettent guère de supposer l'ignorance absolue de l'équitation; j'arrive aux preuves directes de l'admission de la *course à cheval*, κέλητος ἵππου δρόμος, dans les jeux publics de la Grèce. Son usage aux temps héroïques est prouvé par la victoire de l'Arcadien Iasius, contemporain d'Hercule; et le témoignage décisif à cet égard est le monument même de cette victoire, décrit par Pausanias, et consistant en une stèle, où cet *Iasius* était représenté *debout, tenant d'une main son cheval, de l'autre une palme*, Pausan. viii, 48, 1. Ἰάσιος, ἵππου τε ἐχόμενος καὶ κλάδον ἐν τῇ δεξιᾷ φέρων φοίνικος· νικῆσαι δὲ ἽΠΠΩι φασὶν ἐν Ὀλυμπίᾳ τὸν Ἰάσιον, ὅτε ὁ Ἡρακλῆς ἔθετο ὁ Θηβαῖος τὰ Ὀλύμπια; et l'on ne peut douter que par ce mot, ἵππῳ, il ne faille entendre la *course à cheval*, d'après un autre passage où Pausanias parle de cette même victoire, v, 8, 1 : Καὶ Ἰάσιος ἀνὴρ Ἀρκὰς ΚΈΛΗΤΟΣ ἐνίκησεν ἽΠΠΟΥ δρόμῳ. La *course à cheval* avait donc fait partie de la primitive institution des jeux olympiques : cela est indubitable; ce qui ne l'est pas moins, c'est qu'elle y fut rétablie à diverses époques; d'abord en la xxxiii[e] olympiade de Corœbus; cela résulte encore du témoignage positif de Pausanias, v, 8, 3 : Ὀγδόῃ δὲ ἀπὸ ταύτης [πέμπτῃ ἐπὶ ταῖς εἴκοσι] Ὀλυμπιάδι ἐδέξαντο παγκρατιαστήν τε ἄνδρα καὶ ἽΠΠΟΝ ΚΕΛΗΤΑ. Plus tard encore, on admit la *course à cheval*, πῶλον κέλητα, dans les jeux olympiques, *ibid.*; et à divers intervalles, de semblables victoires, remportées dans les mêmes jeux, donnèrent lieu à l'érection de plusieurs monumens que Pausanias décrit, vi, 13, 5 et 6, l'un desquels, représentant des *Enfans montés sur des chevaux vainqueurs à la course*, vi, 12, 1 : Κέλητες ἵπποι,.. καὶ ἐπὶ τῶν ἵππων καθέζονται Παῖδες, est très-probablement le même groupe que Pline cite avec éloge, et qu'il appelle *Pueros keletizontas*, *H. N.* xxxiv, 19, 14 et 16. L'usage de la *course à cheval* s'introduisit dans les autres jeux publics, notamment dans les jeux pythiques : ainsi Pausanias fait mention d'un vainqueur Κέλητι ἵππῳ, en la xi[e] pythiade, viii, 18, 3; et une inscription béotienne, recueillie par Spon, *Voyages*, III, 12, et Wheler, *Travels*, 374; voy. Ott. Müller, *die Minyer*, 470-71, prouve que cette course n'était pas non plus étrangère à la célébration des *fêtes Pambéotiennes*. D'après ces témoignages, qui constatent l'usage de la *course à cheval*, et dans les temps héroïques, et dans les temps postérieurs, on ne sera pas surpris qu'elle ait été sur-tout usitée dans les *jeux funèbres*, tels que ceux d'Azan, Pausanias, v, 1, 6, et viii, 4, 3, où c'est bien certainement cette espèce de course qui est désignée par le mot ἱπποδρόμια. De là l'emploi si fréquent qui se fit de la représentation de la *course à cheval* sur les vases peints, où elle devint l'image la plus habituelle des *jeux funèbres*, et conséquemment un élément de composition funéraire tout-à fait en rapport avec la destination même de ces vases. Telle on la voit, pour n'en citer que quelques exemples des plus caractéristiques, outre ceux que j'ai déjà indiqués ailleurs, *Achilléide*, p. 97, note 1, telle, dis-je, on la voit sur un vase du plus ancien style, publié dans la collection de Lamberg, t. I, vign. n. viii, page 25; sur un autre, du recueil de Millin, I, xlv, où le *bouclier* qui sert de *but* est orné de la *couronne de myrte*, symbole essentiellement funéraire; et enfin sur deux vases du second recueil d'Hamilton, Tischbein, I, 52, et II, 26, sur l'un desquels la *borne* est une *colonne ionique*, et sur l'autre se voit un jeune *vainqueur à cheval*, à qui la *Victoire ailée* présente un grand *vase de prix*, ΑΘΛΟΝ : représentation dont le caractère funéraire est constaté par la présence même du *tombeau*, figuré comme une *stèle* surmontée d'une urne cinéraire. Que si nous passons des Grecs aux Romains, nous retrouverons chez ces derniers la *course à cheval*, sous le nom de *decursio*, admise concurremment avec la course en *biges* et en *quadriges*, dans les jeux du Cirque, dérivés immédiatement de ceux de la Grèce; c'est Denys d'Halicarnasse qui l'affirme en termes positifs, vii, 73. Πρῶτος ὁ τῶν τεθρίππων τε καὶ συνωρίδων καὶ τῶν ἈΖΕΥΚΤΩΝ ἵππων ἐγένετο δρόμος. Un témoignage si précis me dispense d'alléguer d'autres autorités sur l'usage si antique et maintenu si tard, ainsi que sur l'origine grecque, de la *décursion romaine*; voy. Tacit. *Annal.* ii, 7; Lips. *ad h. l.*; conf. Siebelis, *ad* Pausan. III, 214. Mais je ferai remarquer que le *Ludus Trojæ*, qui se célébra si souvent à Rome, du temps d'Auguste, par un retour aux anciens usages, Sueton. *August.* 43, était primitivement une *decursio funebris*, Ott. Müller, *die Etrusker*, iv, 1, 9. Virgile nous en a laissé une description tracée d'après les traditions grecques, *Æn.* v, 545 sqq., et il nous en reste un

Je ne me flatte pas d'avoir indiqué, encore moins épuisé, tout ce qu'offre d'important et de neuf, à tant d'égards, un monument du premier ordre, tel que notre vase; mais avant de quitter le sujet qui le recommandait principalement à notre examen, je dois faire connaître deux autres monumens inédits qui s'y rapportent, et qui présentent, chacun dans leur genre, un assez haut degré d'intérêt.

Le premier est un de ces vases d'argile noire, de la forme de *lampe*, ornés de figures de bas-relief, qui semblent avoir été tout-à-la-fois d'usage domestique et funéraire[1]. Celui que je publie, et qui fait partie de la collection de M. Durand[2], se distingue par une particularité aussi curieuse que rare; il rend, quand on l'agite, un son assez fort, au moyen de petits *calculs* enfermés dans les parties creuses du vase. Il existe à Naples, à ma connaissance, deux autres vases de forme différente et d'une plus grande dimension, qui produisent également un bruit harmonique, par l'effet du même mécanisme; et le prince de Biscari a publié une terre cuite de sa collection, qui offrait une particularité semblable[3], et qu'il regardait avec raison comme un de ces *crepundia*, ou *crepitacula*, dont on sait qu'usaient les anciens, pour endormir ou pour amuser les enfans[4]. Il ne me paraît pas douteux, d'après cet exemple tout-à-fait analogue, que notre vase n'ait servi au même usage, qui nous explique du reste le sens d'une expression singulière d'un Comique citée par Athénée[5]. Mais c'est aussi par rapport à la représentation même dont ce vase est orné, qu'il me semble digne d'intérêt. On y voit un personnage nu, agenouillé sur une base qui supporte un corps ovoïde orné de bandelettes, et se défendant contre un *serpent*, à l'aide d'un glaive nu qu'il tient de la main droite. Or, il semble qu'on ne puisse méconnaître, à tous ces traits, d'après la forme bien connue de cet objet symbolique, l'*omphalos* de Delphes, sur lequel est réfugié *Oreste*, non plus que la poursuite des Euménides, figurée par le *serpent;* et la certitude est acquise par la ressemblance absolue de la figure d'Oreste, telle qu'elle se présente ici, avec celle

monument original, dans une médaille unique d'*Ophrynium*, où l'on voit, au revers de la *tête d'Hector, casquée et barbue*, un *cavalier tenant une palme*, type qui fait certainement allusion aux *courses à cheval* célébrées dans les *jeux funèbres d'Hector;* cette précieuse médaille a passé du cabinet de M. Allier d'Hauteroche, où elle est gravée, pl. XII, n. 12, dans le cabinet du Roi. Ce sont pareillement des images de jeux *héroïques*, sous le même type d'un *homme à cheval* tenant une *palme* ou une *couronne*, que nous offrent d'autres monnaies grecques, notamment celles de *Krannon*, en Thessalie, avec un *cavalier en course*, et au revers, des *vases de prix*, et le mot ΑΘΛΑ, *cab. de M. Allier*, pl. V, n. 15; mais sur-tout les médailles de *Tarente*, dont on sait que les types les plus ordinaires consistent en un *cheval vainqueur*, tantôt avec son *cavalier qui le couronne*, tantôt *conduit par la Victoire même;* le plus souvent avec un *chapiteau ionique*, symbole essentiellement funéraire, placé au-dessous du *cheval* même. Je n'ai, du reste, rassemblé tous ces témoignages, que pour répondre aux doutes exprimés par M. Letronne; car la conviction qui résulte de la seule observation des vases peints, pour tout homme tant soit peu versé dans la connaissance de cette classe de monumens, est telle, qu'elle pourrait dispenser de toute autre preuve; en sorte qu'il n'est personne qui ne dût voir, dans les représentations de *course à cheval*, telles qu'elles se produisent si souvent sur les vases peints, et au même titre sur les urnes étrusques, l'image la plus sensible et la plus familière des jeux funèbres, et conséquemment l'un des types funéraires les mieux appropriés à la nature et à l'usage de ces monumens.

(1) Ces vases sont le plus souvent ornés de masques de *Méduse* ou de *Silène*, qui peuvent se rapporter sans peine à cette double destination.

(2) Voy. la vignette n. 5, p. 155.

(3) *Ragionamento sopra gli antichi trastulli*, tav. IV, n. 1.

(4) Quintilian. IX, 4, *crepitaculum puerile.* Les nourrices accompagnaient le bruit de cet instrument, de chansons que les Latins nommaient *næniæ;* conf. Lucret. V, 232; et le prince de Biscari remarque à cette occasion, p. 17, que ces *insignificanti canzonette* des nourrices s'appellent encore en Sicile la *ninna;* voy. d'autres témoignages, sur l'usage antique de ces *crepitacula*, dans Arnobe, IV, 14, mais sur tout dans ce passage de Columelle, IX, 12, où il est question de *crepitacula de bronze* et de *fragmens de poterie*, ou *tessons*, employés au même usage : *crepitaculis æreis*, aut *testarum..* sonitu terreatur fugiens juventus.

(5) C'est dans le passage d'Eubulus, *apud.* Athen. XI 42, 471, D, où sont énumérées les diverses qualités des vases d'argile de la célèbre fabrique thériciéenne, τῶν Θηρικλέων, que se trouve l'expression dont il s'agit, ψηφοπεριβομβητρίαν. Il eût été sans doute difficile d'exprimer le *retentissement produit par l'insertion de calculs dans un vase d'argile*, d'une manière plus pittoresque et plus heureuse; et l'épithète qui suit celle ci, μέλαιναν, ne convient pas moins bien à notre vase. Toutefois, il est permis de croire que les interprètes d'Athénée ne s'étaient pas fait encore une juste idée du mot ψηφοπεριβομβητρίαν, d'après le silence absolu qu'ils ont gardé sur ce mot d'une composition si remarquable; et il faut convenir que c'est là un des cas les plus curieux, mais malheureusement trop rares, où le texte et le monument antiques, rapprochés l'un de l'autre, se servent de commentaire.

du même personnage, dans la même situation, sur notre grand vase de Ruvo[1]. Il devient évident, par la seule confrontation des deux monumens, que cette figure d'Oreste, isolée sur l'un de ces vases, était extraite d'une composition analogue à celle qu'on voit sur le second, et qu'ainsi c'était l'un de ces types fournis par une fable populaire, et reproduits d'après quelque original célèbre, dont on détachait une ou plusieurs figures, à raison de l'espace, ou pour tout autre motif, ainsi qu'on en a plusieurs exemples, notamment dans une composition relative au même personnage, qui me dispense d'en citer d'étrangers[2].

Nous retrouvons un exemple semblable, et le plus frappant que je connaisse, sur un autre monument que je publie, et qui est un bas-relief inédit du musée royal Bourbon, à Naples[3]. Ce bas-relief présente un jeune héros agenouillé sur un autel carré orné de guirlandes; il est nu, à la réserve de son bras gauche enveloppé dans sa chlamyde, de laquelle il semble se faire un bouclier[4], et il tient dans la main droite un glaive nu. C'est absolument de la même manière, dans la même attitude, sous le même costume, que nous voyons représenté *Diomède*, au moment où, ravisseur du Palladium, il s'est réfugié sur l'autel voisin : figure qui doit procéder d'un original du premier ordre, et d'un des plus grands maîtres de l'antiquité, puisque nous en possédons une foule de répétitions, sur des bas-reliefs[5], et sur des pierres gravées, trois desquelles portent les noms de trois des plus célèbres graveurs de l'antiquité, *Solon*, *Gnaios* et *Dioscoride*[6]. A tous ces titres, nous devrions donc reconnaître *Diomède* dans le héros de notre bas-relief, s'il n'était démontré jusqu'à l'évidence, par tous les accessoires de cette sculpture, que c'est *Oreste* qui s'y voit représenté. En effet, le *trépied*, avec le

(1) Ce n'était probablement pas sans intention que la figure d'Oreste avait été employée sur des vases de cette sorte, puisque, dans des farces populaires, on se servait de la même figure pour un usage analogue, je veux dire en guise d'épouvantail pour les petits enfans. C'est dans un passage de l'épître de S. Justin martyr à Zéna, que je trouve cette notion curieuse, qui mérite d'être transcrite littéralement : *Qui clamore ingenti* Orestis *personam agens, terribilis, et maximus ab insipientibus esse putatur, ob pedes ligneos* [des *échasses?*], *et ventrem factitium, et vestem peregrinam, et faciem monstruosam;* voy. Cancellieri, *le Sette cose fatali di Roma*, pag. 35; add. Ch. Bruggemann, *de Terriculis puerorum*, Gotting. 1754, 4°. On peut juger, d'après ce seul trait, à quel point la fable et le personnage d'Oreste étaient devenus populaires dans l'antiquité, et combien il s'en était fait d'applications différentes.

(2) Boettiger, *les Furies*, p. 63, note 104.

(3) Voyez planche XXXII, n. 2.

(4) C'est ce que Pollux exprime ainsi, v, 3, 18 : *χλαμὺς ἣν δεῖ τῇ λαιᾷ χειρὶ περιειλίττειν, ὁπότε προσμάχοιτο τοῖς θηρίοις.* Voyez Winckelmann, *Mon. ined.* p. 10 et 88; Visconti, *Osserv. sopra un ant. camm. rappresent. Giove Egioco*, p. 7.

(5) *Mus. Veron.* LXXV, 4.

(6) La pierre de *Solon* est gravée dans Caylus, *Recueil* V, pl. LII, n. 3; celles de *Gnaios* et de *Dioscoride*, dans Bracci, *Memor. dei incisori*, t. I, 50, et II, 61; de plus, il existe une fort belle répétition du même sujet, faite par un artiste inconnu, sur une des pierres de la galerie de Florence qui ont appartenu à Laurent de Médicis, Winckelmann, *Descript. des pierres grav. de Stosch*, p. 391, et sur une seconde pierre de la même collection, Gori, *Mus. Florent.* Gemm. t. II, tab. XXVIII, n. 3. Plusieurs autres pierres, exécutées avec plus ou moins de talent d'après un original tout semblable, sont publiées ou citées par Mariette, *Traité des pierres grav.* I, 94, par Stosch, *Gemm. inscr.* p. 38, par Beger, *Thes. Brand.* t. I, p. 94, et par L. Dolce, *Descriz. del Mus. di Ch. Dehn*, R, 71, t. II, p. 74. D'après le grand nombre et d'après le travail exquis de ces pierres gravées, on ne saurait douter qu'elles ne procèdent toutes d'un excellent original; et l'on pourrait croire que le sujet primitif était *Diomède ravisseur du Palladium*, si la petite idole dressée sur une colonne ne faisait, dans cette hypothèse, une difficulté assez grave. Winckelmann voyait dans cette idole *Minerve* elle-même; méprise assez difficile à expliquer de la part d'un si habile homme, puisque la figure dont il est question est *nue et virile*. Bracci, qui a relevé cette erreur, n'a guère été plus heureux en interprétant à son tour cette statue par celle du *Génie de la citadelle*, ou d'un *dieu pénate*, ou d'un *héros*, toutes explications arbitraires et dénuées d'autorité. Les autres antiquaires ont gardé sur cette particularité embarrassante un silence prudent. Mais peut être suffirait-il d'observer que cette statue virile, avec un arc en main, telle qu'elle convenait pour Apollon, ne peut avoir été conçue que dans une composition d'*Oreste à Delphes*, pareille à celle de notre bas-relief, pour expliquer la présence de cet accessoire, qui aura été tantôt conservé, tantôt omis, dans une autre application du même sujet, où il devenait indifférent. Effectivement, la *colonne* en question, avec l'*idole*, manque sur le bas-relief du musée de Vérone, et sur les deux pierres gravées de la galerie de Florence; voyez Zannoni, *Galler. di Firenze*, camm. ed intagl. t. I, tav. IV, n. 4. Du reste, s'il fallait indiquer le motif qui put porter les artistes grecs à choisir une figure d'*Oreste* pour type d'un *Diomède*, on pourrait le trouver dans une sorte d'analogie qui existait entre *Diomède*, *ravisseur du Palladium*, et *Oreste*, *ravisseur de la Diane Taurique*, qui était aussi un Palladium. Par la même raison, je serais disposé à croire que plusieurs pierres gravées, où l'on a cru voir le premier de ces héros, mais où le *Palladium* ne figure pas, telles que celle du cabinet de Hoorn, publiée par Millin, *Pierres grav. représentant l'enlèvement du Palladium*, pl. I, n. 2, appartiennent plutôt à *Oreste*.

serpent qui se dresse sur ce meuble sacré; le *laurier* près duquel il est placé[1], et l'*idole d'Apollon* avec *l'arc* en main érigée sur une colonne, sont tous signes caractéristiques du culte d'Apollon et du sanctuaire de Delphes, qui n'ont rien de commun avec l'enlèvement du Palladium, accompli dans un temple de Minerve; et en même temps, l'*Euménide* endormie au pied de la colonne, avec son *flambeau* éteint dans une main, et dans l'autre le *serpent* qui paraît de même assoupi, est une circonstance tellement propre au mythe d'*Oreste réfugié dans le sanctuaire de Delphes*, qu'il n'y a pas moyen d'appliquer à quelque autre sujet que ce soit les divers élémens réunis dans la composition de notre bas-relief. Nous avons donc ici une preuve décisive de l'emploi d'un même type appliqué à deux personnages différens, *Diomède* et *Oreste*, dans une circonstance analogue : fait déjà signalé par la confrontation de quelques monumens[2], mais qui n'avait pas encore été constaté d'une manière aussi positive; et nous avons de plus, dans notre bas-relief, un nouvel et sensible exemple de cette pratique des anciens artistes, d'extraire d'une composition entière une figure propre à être reproduite isolément et à recevoir des applications différentes.

§ V.

Après le *jugement* d'Oreste, à Athènes[3], et son *expiation* à Trézène[4], il lui restait encore, pour achever de se réconcilier avec les dieux de sa patrie, une importante entreprise à

(1) Sur ce *laurier*, qui se trouvait si près du *trépied fatidique*, que la Pythie, lorsqu'elle était assise sur ce trépied, pouvait en saisir et en secouer les branches, Schol. Aristoph. *ad Plut.* 213; conf. Lucret. I, 740; Lucan. *Pharsal.* v, 156, et qui était devenu à ce titre un élément caractéristique du culte d'Apollon Pythien, voyez M. de Bröndsted, *Voyages*, etc. 121. Mais je crois que ce savant a eu tort de conclure de la présence de cet arbre symbolique, sur tant de monumens, vases peints et bas-reliefs, que l'*adyton*, ou le sanctuaire de Delphes, fût *en plein air*, ὕπαιθρος. Le bas-relief de l'autel de la villa Albani, Zoëga, *Bassirilievi*, II, XCVIII, où le *laurier* croît *en dedans des colonnes*, c'est-à-dire dans l'intérieur même d'un temple couvert, s'oppose manifestement à cette induction, d'ailleurs très-peu probable. On sait qu'il était d'usage d'entretenir des *arbres sacrés* dans l'intérieur des temples; Pausanias en cite plusieurs exemples, tels que l'*olivier*, dans l'*Erechtheum* d'Athènes, le *palmier*, dans le temple d'Apollon à *Délos*, et la *vigne*, dans celui de Junon, à *Samos*, VIII, 23, 4.

(2) Voy. les exemples que j'ai déjà cités, *Achilléide*, p. 34, et parmi lesquels il s'en trouve *deux* relatifs à Oreste lui-même.

(3) Le témoignage classique sur le *jugement* et l'*absolution* d'Oreste, à Athènes, est celui d'Hellanicus, *apud* Schol. Euripid. *ad Orest.* 1643, qui a malheureusement encore grand besoin du secours d'une main habile, même après les corrections de Meursius, *Areopag.* cap. 10, et de Stürz, Hellanic. *Fragm.* LXXXXVIII, 120-126. Le jugement eut lieu sous le règne de Démophon, Phanodem. *apud* Athen. x, 437, C; conf. Schol. Lycophron. 1374; et les écrivains attiques, orateurs et poètes, sont pleins d'allusions à un événement qui flattait singulièrement, à ce qu'il paraît, la vanité des Athéniens; c'est ce qui résulte sur-tout du beau passage qui termine l'*Oreste* d'Euripide, 1643 et sqq. Les arts avaient dû s'emparer, par la même raison, d'un sujet si favorable et si populaire. Le monument le plus complet qui nous reste à cet égard, est, comme on sait, le célèbre vase d'argent du palais Corsini (et non *Albani*, comme dit Millin, *Mon. inéd.* II, 334), publié par Winckelmann, *Monum. ined.* 151, qui nous offre sans doute une copie des deux coupes ciselées par Zopyrus, ouvrage si vanté dans l'antiquité, Plin. XXXIII, 12, 55. Les autres imitations que nous possédons du même sujet, procèdent toutes en effet d'un même original; et ces imitations ne consistent pas seulement, ainsi que le dit M. Boettiger, *Furies*, 63, note 104, en figures isolées, soit celle de *Minerve, donnant son suffrage*, comme on la voit sur des pierres gravées, Eckhel, *Pierr. grav. de Vienne*, 21; *Galerie de Florence*, XXIX, 3, Wicar, et sur des lampes, Bellori, *Lucern.* 64, soit la même figure, dans la même attitude, accompagnée de celles d'*Électre* et de *Pylade*, telles qu'elles se montrent sur un rare camée antique, Caylus, *Recueil* II, XLIV, 2; il en existe aussi des copies en bas-relief; tels sont, dans la *Galleria Giustiniani*, II, 132, *deux fragmens*, qui doivent avoir formé les deux petits côtés d'un sarcophage orné, sur sa face principale ou antérieure, du bas-relief de la *vengeance d'Oreste*, et qui représentent son *absolution* en deux scènes détachées, de même que les deux petits côtés du sarcophage Accoramboni, dont le bas-relief principal, le seul qu'ait publié Winckelmann, *Monum. ined.* 149, a rapport au *voyage de Tauride*. Visconti avait déjà indiqué ce dernier rapprochement, *Mus. P. Clem.* V, 45, not. *c*; mais il s'était trompé, comme je le crois, en rapportant à la *reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie en Tauride*, le sujet de l'un de ces petits côtés, qui doit se lier avec l'autre, relatif à *l'absolution d'Oreste*, et qui offre en effet un groupe analogue à celui de deux figures du vase Corsini. Je ne dois pas négliger d'avertir, à cette occasion, que le vase publié par Millin, et représentant Oreste assis, en suppliant, devant la statue de Minerve, dans l'attente du jugement de l'aréopage, *Monum. inéd.* II, XLIX, 333-35, est un vase sorti de la même fabrique moderne que celui du prétendu Calliphon, déjà cité plus haut, page 178.

(4) L'*expiation* d'Oreste eut lieu, suivant la tradition la plus

accomplir; celle de l'enlèvement de la statue de Diane Taurique, qu'il devait dérober à un pays étranger et barbare. Entre les monumens qui consacrent cette circonstance fameuse du mythe d'Oreste, nous n'en possédions pas jusqu'à ce jour de plus complets ni de plus remarquables que les deux bas-reliefs du palais Grimani, à Venise, publiés par Millin[1]; mais et ces bas-reliefs, et le sarcophage Accoramboni[2], aussi bien que les deux peintures d'Herculanum[3] qui ont rapport au même sujet, sont tous des monumens d'époque romaine,

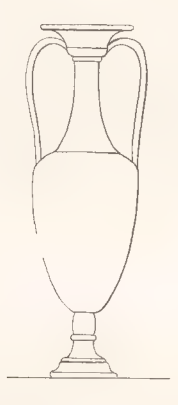
générale, à *Trézène*, où l'on en montrait encore les monumens, du temps de Pausanias, II, 31, 7 et 11. Un autre monument, qui se rapportait à la *démence* d'Oreste et à sa *guérison*, est décrit par le même auteur, sur la route qui conduisait de Mégalopolis en Messénie, VIII, 34, 2; voy. Hermann, *die Feste von Hellas*, I, 16, 17. On a cru voir, avec raison, une représentation de l'*expiation d'Oreste*, sur un vase de la collection de Lamberg, I, XIV, 16-47; et j'ai rencontré, sur un *lécythus*, de fabrique athénienne, le même sujet réduit à deux figures, ayant entre elles la *motte de terre* où furent déposés les objets qui avaient servi à l'*expiation*, et d'où sortent des tiges de *laurier*.

(1) Millin, *Orestéide*, pl. III et IV, p. 16 suiv.

(2) Winckelmann, *Monum. ined.* 149. Millin l'a reproduit, *Galer. mythol.* CLI, 626.

(3) La *reconnaissance* est le sujet de la première, *Pitture d'Ercolan.* t. I, tav. XI; et le *sacrifice*, celui de la seconde, tav. XII. Millin, qui n'a cité que celle-ci, semblerait, d'après le silence qu'il garde sur l'autre, n'avoir point admis l'explication qui en a été donnée. Mais je pense que c'est plutôt de sa part un oubli; car cet antiquaire ne fait non plus aucune mention du bas-relief Albani publié par Zoëga, *Bassirilievi*, t. II, tav. LVI, p. 9, 11, fragment d'une composition pareille à celle du sarcophage Accoramboni, et d'un mérite bien supérieur, sous le rapport de l'exécution. Millin se tait également sur les pierres gravées qui appartiennent au sujet d'*Oreste en Tauride*, une desquelles est décrite par Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, n. 203, p. 357, et une autre, dans la collection de Ch. Dehn, II, P 68, p. 52. Mais entre tous les monumens de la glyptique que le temps a épargnés, le plus beau de ceux qui aient pu se rapporter au même sujet, est un superbe camée de la galerie de Florence publié plusieurs fois, Gori, *Inscript. ant. Etrur.* part. I, tab. XIII, p. LXXV, et *Mus. Florent.* Gemm. II, XXXI, 1; *Galer. de Florence*, XVIII, 2, Wicar, avec une explication de Gori, que je crois tout-à-fait fausse, et à laquelle il ne sera pas hors de propos de substituer ici une interprétation nouvelle. Gori voit dans la prêtresse assise, avec une *idole* en main, *Théano* tenant le Palladium; dans le personnage debout derrière son siége, *Anténor*, son époux; dans l'homme assis vis-à-vis de ce groupe, *Diomède* s'apprêtant à recevoir le Palladium, et enfin, le fils d'Anténor et de Théano, dans le jeune homme placé sur le second plan, entre la prêtresse et le prétendu Diomède. Une manière aussi arbitraire, aussi opposée à toutes les données antiques, de représenter l'*enlèvement du Palladium*, au moyen d'un accord tout pacifique, entre *Diomède*, d'une part, *Théano* et *Anténor*, de l'autre, ne soutient réellement pas l'examen. Le seul fondement, tant soit peu probable, d'une opinion aussi bizarre, était l'*idole casquée et armée du bouclier* que tient la prêtresse, et dont on pouvait croire que la forme était exclusivement propre au Palladium. Mais la même forme paraît avoir été commune à la plupart des anciens simulacres. On voit Iphigénie, prête à s'embarquer, et portant une *petite idole conique*, comme celle-ci, sur le sarcophage Accoramboni, sur un des bas-reliefs Grimani, et sur un fragment détaché d'un bas-relief semblable publié par Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, atlas, pl. LXVI, fig. 6; et quand bien même l'artiste, par mégarde ou par habitude, aurait donné à l'idole de Diane Taurique, au lieu de l'*epée* qu'elle tient sur l'un des bas-reliefs précédemment cités, le *bouclier* que portait le Palladium, il n'y aurait pas encore là le moindre sujet de s'étonner. On sait d'ailleurs que cette idole de *Diane* était devenue aussi une sorte de *Palladium*, d'où la forme propre à ce dernier simulacre avait bien pu lui être aussi attribuée. En effet, sur une pierre gravée, du recueil de Gorlæus, II, 673, on voit *Iphigénie* qui se dispose à enlever l'idole de Diane placée sur un autel; et cette idole, vêtue à la manière des statues de Diane, porte d'une main le *bouclier*, en tenant de l'autre main un *flambeau allumé*. Mais, à défaut même de ces autorités, la réunion des personnages représentés sur notre camée, leur âge, leur costume, leur attitude, ne peuvent s'expliquer que dans l'hypothèse d'*Iphigénie concertant avec Oreste et Pylade le projet de leur fuite commune*. Un élément caractéristique de cette représentation, dont Gori n'avait pu deviner le motif ni apprécier l'importance, c'est le *flambeau renversé* que tient Iphigénie de la main droite, et que porte pareillement la même figure, sur l'un des bas-reliefs Grimani, *Orestéide*, pl. III. Cet attribut essentiel, dont l'intention avait échappé aussi à Millin, s'explique par une circonstance qu'a relevée Zoëga, au sujet du bas-relief Albani; c'est que, suivant l'usage taurique, les victimes humaines étaient consumées *par le feu*, après le sacrifice, Euripid. *Iphigen. in Taur.* 626 et 1125; conf. Zoëga, II, 11. Ce *flambeau renversé*, dans la main d'Iphigénie, d'accord avec le *simulacre* qu'elle tient de l'autre main, caractérise donc, de la manière la plus frappante, *Iphigénie*, dans la situation précise où l'artiste a voulu la représenter, entre le *sacrifice*, qui ne peut plus s'accomplir, et le *départ*, pour lequel la *statue de Diane* est déjà enlevée de son sanctuaire. *Oreste* et *Pylade* ne se reconnaissent pas d'une manière moins indubitable; le premier, debout, appuyé sur le siége de sa sœur, dans l'attitude de la méditation; le second, assis sur des rochers dont le bord de la mer était semé, et tenant sa lance de la main gauche. Le personnage d'un ordre subalterne, et conséquemment d'une taille inférieure, où Gori a cru voir un des fils d'Anténor, ne peut être qu'un des compagnons du couple héroïque, ou même le *pilote* qui devra diriger leur voyage; ce qu'indique un *instrument* assez mal figuré sur la plupart des estampes, mais parfaitement reconnaissable sur la première qu'a donnée Gori, *Inscript. ant.* part. I, tab. XIII, et qui ressemble à un *gouvernail*. De plus, le personnage qui porte cet attribut nautique, est précisément dans une attitude consacrée pour les effigies de *Neptune;* coïncidence qui ne peut être fortuite, et qui prouve, par un nouvel exemple, combien ce langage symbolique de l'art pouvait fournir de données certaines et d'applications heureuses. Enfin, le *portique tétrastyle*, servant à indiquer un *temple*, au-devant duquel sont placés les personnages, ne peut encore s'expliquer complétement que dans notre hypothèse. Du moins, les *patères* et les *bucranes*, sculptés dans la frise, ainsi que les *guirlandes* suspendues aux chapiteaux, sont des symboles de sacrifices, parfaitement appropriés au temple de Diane Taurique, et dont la signification, d'accord avec le sujet représenté sur notre bas-relief, sert à fixer le lieu de la scène, tandis qu'un pareil accessoire est sans motifs, comme sans nécessité, dans l'hypothèse de Gori.





produits sans doute à l'imitation de quelque excellent modèle grec, tel que la célèbre peinture de Timomaque, représentant *Iphigénie en Tauride*[1] : il nous restait à découvrir ce sujet sur un monument purement grec; tel est le vase inédit que je publie, et qui est tiré de la précieuse collection de M. le marquis de Santangelo, à Naples[2].

Ce vase se distingue au premier coup d'œil par le style singulier de son dessin, qui semble annoncer une époque de décadence, et qui appartient en effet, suivant moi, à la dernière période de la fabrication des vases peints. Mais cette singularité même de style tient aussi à ce que le vase en question procède d'une fabrique toute particulière, dont on ne connaît encore que *quatre vases,* tous les quatre de même forme et de même dessin, ornés pareillement de sujets mythologiques fort curieux, provenant d'une même fouille de la Basilicate, et tous les quatre aussi conservés aujourd'hui dans le même cabinet. Ce n'est pas sans quelque surprise qu'on observe, sur ces curieux monumens d'une obscure fabrique de la Grande-Grèce, une certaine analogie de style avec les images byzantines du moyen âge, en sorte qu'à deux reprises et à un long intervalle de temps, la décadence de l'art grec se serait manifestée par des productions empreintes à-peu-près du même caractère, et marquées du même type : observation qui, si elle était trouvée fondée, ne laisserait pas de constituer un fait assez curieux dans l'histoire de l'art antique.

Une autre particularité de notre vase, qui n'est ni aussi rare, ni aussi neuve, c'est la réunion qu'il présente de deux sujets mythologiques entièrement étrangers l'un à l'autre; c'est à savoir, *Oreste en Tauride,* et *Persée délivrant Andromède.* Il dut exister cependant, dans la pensée de l'artiste, un rapport quelconque, quelque lien secret, entre des représentations en apparence aussi disparates; et il ne serait pas impossible de montrer en quoi put consister cette relation réelle ou symbolique; mais je dois me borner à l'explication de la peinture qui seule se rapporte à notre sujet.

La composition consiste en sept figures placées sur le même plan et dirigées dans le même sens, de gauche à droite. *Oreste* et *Pylade, entièrement nus*, sans doute parce que les Barbares, en les *désarmant*[3], les ont aussi dépouillés de leurs *vêtemens,* sont conduits, les deux bras attachés par derrière, comme ils sont dépeints dans la tragédie grecque[4], et comme ils sont représentés sur les monumens[5]. *Iphigénie* est assise, appuyée sur le *sceptre hiératique*, et

(1) Plin. *H. N.* xxxv, 21, 8. Le peu de mots dont Pline se sert pour désigner deux tableaux de Timomaque, *Orestes*, *Iphigenia in Tauris*, ne permettent pas de hasarder une conjecture sur la composition de ces peintures. Durand, dans sa *paraphrase* du xxxve livre de Pline, p. 108, interprète à sa manière la pensée de son auteur, en voyant, dans la seconde de ces peintures, *Iphigénie, transportée dans la Tauride, où elle reconnaît son frère Oreste, et le sauve des mains des Barbares :* ce qui est proprement le sujet de nos bas-reliefs. Mais d'après la nature du talent de Timomaque, qui ne peignit guère que des *figures isolées*, on doit croire plutôt que son *Iphigénie en Tauride* était une figure seule, combattue par des sentimens contraires, dans le genre de sa célèbre *Médée*, et comme semble d'ailleurs l'indiquer une épigramme de l'*Anthologie*, IV, 128 (*Append. Anthol. Pal.* II, 664, Jacobs), qui se rapporte, suivant toute apparence, à ce tableau de Timomaque; voy. à ce sujet, Heyne, *Priscæ art. opp. ex epigramm. illustr.* p. 114; Sillig, *Catal. veter. artif.* 451.

(2) Voy. notre planche XLI. Ce vase, d'une forme de *diota* très-alongée, est orné de trois rangs de figures. Dans le rang supérieur on reconnaît, à la place qu'il occupe, au *trône* élevé sur lequel il est assis, *Zeus*, le bas du corps enveloppé d'un péplus, et se tournant à gauche vers *Athênê*, assise sur son *bouclier*, et la poitrine couverte de l'*égide*. La déesse est dans l'attitude du repos, avec la tête nue; mais la *Victoire*, ailée, qui est debout devant elle, et qui lui présente des deux mains un *casque*, indique par cette action qu'*Athênê* reçoit en ce moment du souverain des dieux l'ordre de revêtir ses armes, pour accomplir quelque mission importante. De l'autre côté du trône, est une déesse assise, probablement *Héra*, et une autre déesse debout, portant sur sa main droite une *colombe*, signe auquel se reconnaît *Aphroditê*. Quant au motif qui liait, dans la pensée de l'artiste, la représentation de ces personnages divins avec les deux scènes héroïques figurées au-dessous, on peut le trouver dans le commandement donné par *Zeus* à *Athênê*, de voler au secours des deux héros, *Oreste* et *Persée*, dont elle était en effet la divinité tutélaire.

(3) Euripid. *Iphig. in Taur* 321.

(4) Idem, *ibid.* 470.

(5) Entre autres, sur le bas-relief Albani, Zoëga, *Bassiril.* II, LVI, et sur la peinture d'Herculanum, I, XII.

dans un costume purement hellénique; au-dessus d'elle, est déployée une *bandelette*, qui suffit pour caractériser son ministère sacré et le lieu où se passe l'action. Entre elle et les deux héros qu'on lui amène, le personnage *barbu*, vêtu d'une tunique et d'une chlamyde, debout, avec la lance en main, semble ne pouvoir être que *Thoas* lui-même, conduisant ses victimes au sacrifice, plutôt qu'un de ses satellites, d'après la *barbe* qu'il porte, et qui est le plus souvent la marque de l'âge ou de la dignité. Du reste, et cette observation n'est pas sans quelque importance, par rapport à un autre monument que nous examinerons plus tard, ce *Scythe*, quel qu'il soit, n'a rien du costume barbare, ni la *tiare*, ni les *anaxirides*, que l'on voit à un personnage semblable, sur les autres monumens relatifs au même sujet. J'en dois dire autant des trois dernières figures, qui représentent sans doute les ministres subalternes, deux desquels portent l'*himation* attaché autour des hanches, de la manière qui paraît avoir été caractéristique pour de pareilles fonctions.

Il résulte de cette description, que la scène figurée sur notre vase représente la première entrevue des deux héros avec Iphigénie, telle à-peu-près que l'avait traitée Euripide. Des deux peintures d'Herculanum, qui sont puisées à la même source, la première a rapport à la *reconnaissance* du frère et de la sœur, la seconde, à la circonstance qui suit immédiatement, celle de l'*expiation* des deux victimes. Enfin, un vase curieux du musée Charles X[1], nous offre la dernière scène de ce drame, le moment où *Oreste* et *Pylade*, le front ceint du *diadème radié*, la poitrine ornée du *collier sacré*, c'est-à-dire avec les principaux attributs de l'initiation, s'introduisent dans le temple d'*Artémis*, dont on aperçoit l'*idole* érigée dans son *sanctuaire*, et reçoivent à cet effet les instructions d'*Iphigénie*, debout sur le seuil du temple[2]. Nous avons donc, dans ces quatre monumens, d'âge, de nature et de mérite divers, la succession des quatre principales circonstances du drame d'*Oreste en Tauride;* nous possédons de plus, dans les deux bas-reliefs du palais Grimani, l'ensemble de ces diverses actions réunies en une seule composition, avec des détails nouveaux, fournis sans doute par quelque tragédie perdue; et ce sont autant de témoignages de plus en plus sensibles de l'influence exercée par les compositions théâtrales sur la culture de l'art, presque jusqu'au dernier période de son existence et jusqu'à l'extrémité de son domaine.

Mais ce ne sont pas encore là les seuls monumens qui se rapportent à ce mythe célèbre; il en est d'autres, appartenant à l'art étrusque, où personne n'a remarqué jusqu'ici le même sujet, qu'il me paraît cependant impossible d'y méconnaître. Ce sont des urnes, toutes de l'antique école de Volterra, dont il existe encore au moins cinq répétitions dans cette seule ville; deux de ces urnes ont été publiées par Gori[3], ainsi qu'une troisième, qui fait partie de la galerie de Florence[4]. On y voit représenté, de chaque côté d'une *édicule* placée au centre de la composition, un groupe d'un personnage assis, les mains liées et croisées sur les genoux, sur la tête duquel une prêtresse debout verse de la main droite une *patère*, en tenant de l'autre main un glaive dans le fourreau. La seule différence qui se

(1) Ce vase a été publié, comme vignette, dans la collection des *vases de Lamberg*, t. I, n. VI, p. 15, et il n'en a été donné qu'une indication très-succincte, dans l'explication des planches, t. II, p. 61.

(2) J'aurai occasion de revenir ailleurs sur quelques détails de cette curieuse peinture, notamment sur le *diadème radié*, *peint en blanc*, qu'on voit ici à *Oreste* et à *Pylade*, comme symbole de l'initiation qui leur était devenue nécessaire pour pénétrer dans le sanctuaire de la déesse et pour y enlever sa statue.

(3) Gori, *Mus. etr.* III, CLXX, 1 et 2.

(4) *Galerie de Florence*, XXXIX, 3, Wicar. Il existe dans le musée public de Volterra *quatre* répétitions de ce sujet; et j'en ai vu une *cinquième* dans la collection de la famille Cinci. M. Uhden n'a fait aucune mention de ces bas-reliefs; et il ne paraît pas avoir soupçonné que le sujet d'*Oreste en Tauride* ait pu se trouver sur des urnes étrusques.

remarque, sur les deux urnes de Gori, consiste dans l'*édicule*, qui est figurée avec la porte fermée, sur l'un de ces bas-reliefs, tandis que, sur le second, elle laisse voir, entre les deux colonnes corinthiennes supportant le fronton, un *corps ovoïde*, autour duquel est roulé un *serpent*. Une variante plus considérable est celle qu'offre l'urne de la galerie de Florence, par l'addition d'un cinquième personnage debout, près du premier groupe, en attitude de retenir le bras de la prêtresse. Du reste, Gori vit dans ces bas-reliefs un double monument de l'initiation aux mystères bachiques, et c'est d'après cette idée qu'il en expliqua le sujet et les détails. Le *corps ovoïde*, figuré dans l'intérieur de l'édicule, devint à ses yeux la *ciste mystique*, avec le serpent qui l'entoure de ses replis; le personnage assis et garrotté fut l'*initié;* et la femme, avec la patère d'une main et l'épée de l'autre, la *prêtresse*, versant le sang de la victime ou celui de l'initié lui-même, coupable de quelque crime, et préludant ainsi par la *lustration* à l'œuvre de l'*initiation*. L'interprète français, suivant les idées de l'antiquaire florentin, si ce n'est en ce qui regarde le corps ovoïde, où il crut voir à son tour la *pomme de pin*, symbole du culte de Cybèle et d'Atys, ne fit qu'ajouter un mystère de plus à ceux que Gori avait déjà trouvés sur ces monumens. Il serait superflu de s'arrêter aujourd'hui à réfuter des allégations aussi arbitraires, aussi dépourvues d'autorités, aussi contraires au système entier des sculptures étrusques, sur lesquelles il n'existe réellement pas la moindre trace de ces mystères phrygiens, cabiriques, dionysiaques, mais toujours et uniquement des faits mythologiques, et le plus souvent des mythes tirés du cycle héroïque. Nulle part, d'ailleurs, cette vérité n'aura paru plus sensible que sur les monumens mêmes qui nous occupent, ainsi qu'il suffira de peu de mots pour l'établir.

Il est évident que le personnage assis, *avec les mains liées*, sur la tête duquel se fait la *libation*, ne peut être qu'une victime destinée au sacrifice. La *patère* et le *glaive* aux mains de la prêtresse, ne laissent aucun doute sur cette intention, si conforme d'ailleurs à celle de tant d'autres bas-reliefs du même genre; et la répétition absolument identique d'un pareil groupe ne peut convenir qu'à *deux personnages* placés dans une situation semblable, circonstance propre uniquement à *Oreste* et à *Pylade*, entre tous les héros de l'antiquité. L'*édicule*, figurant le *sanctuaire*, était un élément pour ainsi dire obligé d'une pareille composition; et le *corps ovoïde* entouré d'un *serpent* ne peut représenter que l'*omphalos* couvert de *bandelettes* et entouré du *serpent*, tel qu'il est figuré sur tant d'autres monumens[1], et qu'il devait naturellement se produire dans une scène semblable. La présence de cet objet symbolique, sur la plupart des représentations étrusques du *sacrifice d'Iphigénie*, avait d'avance justifié la place qu'il occupe dans une composition relative à *Iphigénie en Tauride;* et nulle part cet objet, devenu, à double titre, l'image la plus sensible du malheur et du salut d'Oreste, puisque c'était de l'*omphalos* qu'était parti l'oracle qui l'avait rendu coupable, de même que c'était sur l'*omphalos* qu'il avait trouvé un refuge contre la vengeance des Euménides; nulle part, dis-je, cet objet ne pouvait être plus convenablement figuré que dans la représentation du dernier acte de cette longue et sanglante tragédie; tandis que, dans aucune supposition, la présence de la *ciste mystique*, ou de la *pomme de pin*, ne peut se concilier avec la représentation d'un pareil

(1) On peut voir les observations qui ont été faites déjà sur ce sujet, pag. 188, note 3. J'ajoute ici que, sur la plupart des médailles de Néapolis, en Campanie, où l'*omphalos* est figuré, cet objet se trouve entouré du *serpent;* c'est de là sans doute que les Étrusques, qui avaient été si long-temps maîtres de la Campanie, avaient emprunté la forme et l'usage de ce symbole. L'*omphalos* se voit aussi sur les médailles de *Chersonnèse*, de Crète, une desquelles, faisant partie du cabinet du Roi, est gravée dans le *Supplément* IV, planche VIII, n. 1, de M. Mionnet.

fait. J'observe, de plus, que, sur une des répétitions de ce sujet qui existent au musée public de Volterra, aussi bien que sur l'urne de la galerie de Florence, le personnage, placé à côté du premier groupe, qui retient la prêtresse au moment où elle verse la liqueur sacrée, ne peut s'expliquer dans l'hypothèse de *l'expiation d'un initié*, tandis que, dans le sujet d'*Oreste en Tauride*, l'intervention de ce personnage arrêtant le bras d'*Iphigénie* est naturelle, vraisemblable, et fournie sans doute par quelqu'une des nombreuses tragédies qui avaient été composées sur ce sujet[1]. Enfin, sur une des urnes de Volterra, il ne se voit dans l'édicule qu'un *autel carré*, au lieu de la prétendue *ciste;* ce qui fait disparaître, avec ce symbole du culte dionysiaque, l'unique motif, tant soit peu spécieux, à l'appui d'une *scène d'initiation;* et ce qui, réduisant la représentation aux deux groupes parallèles du personnage assis, sur lequel se fait la libation, prélude du sacrifice, avec la simple indication de l'autel où doit s'accomplir ce sacrifice, n'en offre pas moins tous les élémens essentiels du sujet d'*Oreste* et de *Pylade*, près d'être immolés en Tauride.

Je crois trouver une autre représentation du même sujet, mais réduite encore à une forme plus abrégée, et pour ainsi dire à sa plus simple expression, sur un monument d'un genre différent, qui appartient de même à l'art étrusque; c'est un de ces disques de bronze, pourvus d'un manche, auxquels on donne encore improprement le nom de *patères*, mais qu'on doit regarder comme des *miroirs mystiques*. Celui-ci, qui est inédit et conservé au cabinet du Roi[2], offre deux jeunes héros, vêtus d'une tunique courte, et coiffés du *bonnet phrygien*, qui paraît avoir été un élément du costume étrusque[3], debout, l'un vis-à-vis de l'autre, dans une attitude absolument identique et parallèle, les jambes croisées, et les mains attachées par derrière. Deux figures à-peu-près semblables se produisent fréquemment sur d'autres miroirs étrusques, presque toujours avec quelque accessoire, tel qu'un *cygne* placé entre ces personnages et à leurs pieds, ou une *étoile* au-dessus de leur tête[4]: double attribut qui ne permet pas de méconnaître en eux les *Dioscures*. Mais ici où les deux figures, privées de ces signes caractéristiques, paraissent avoir les mains liées derrière le dos, il semble qu'on doive voir plutôt *Oreste* et *Pylade*, garrottés et près d'être sacrifiés. L'unique accessoire qui ait été ajouté entre ces figures vient d'ailleurs à l'appui de cette supposition : c'est une *colonne* dressée sur une *base élevée*, et terminée par une espèce de *chapeau, petasus*, avec un appendice de chaque côté, qui ressemble assez à une *sonnette*, de manière à offrir une image grossière et abrégée d'un monument analogue à celui de Porsenna[5]. La présence symbolique d'un pareil monument, dans une scène qui paraît avoir rapport à un *sacrifice humain*, devient, à ce qu'il semble, un trait caractéristique de ce sujet, en même temps qu'elle fournit une application nouvelle, et qui, malgré l'extrême imperfection de l'image, ne laisse pas d'être curieuse, du système étrusque suivant lequel avait été produit le fabuleux mausolée de Porsenna.

(1) Hygin. *Fab.* CXX.
(2) Voy. la vignette n. 7, page 238.
(3) Je reviendrai plus bas, p. 209, sur cette observation.
(4) Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. II, tav. XVIII, XX, XLIX, LXIV.
(5) Varro, *apud* Plin. *H. N.* XXXVI, 19, 4.



§ VI.

Dans l'ordre des actions d'Oreste, tel qu'il est exposé par le Scholiaste de Lycophron[1], l'attentat commis sur Néoptolème à Delphes suivit immédiatement le voyage de la Tauride, et ferma le cercle des aventures mythologiques du fils d'Agamemnon. Ces deux traits de l'histoire d'Oreste, dont le premier ne s'était encore produit, du moins avec certitude, sur aucun monument de l'antiquité figurée, et le second ne s'y est montré que si rarement, donnent un prix infini au vase qui nous les offre réunis, et qui, découvert dans les dernières fouilles de Nola, où j'eus occasion de l'examiner presque au moment même, a passé depuis dans la riche collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris[2]. Ce vase même, l'un des plus grands que l'on connaisse, de la forme de *kantharus*, dite vulgairement *calice*[3], d'une des meilleures fabriques de Nola, du plus beau vernis qu'on puisse voir, et d'une conservation qui ne laisse rien à desirer, serait déjà, à tous ces titres, un monument précieux; mais avec les autres mérites de la forme, du dessin et de la fabrique, le double sujet mythologique représenté sur ce vase le place certainement au premier rang parmi tous ceux du même genre que nous possédons.

La raison et la convenance exigent qu'entre les deux scènes figurées sur notre vase, nous commencions par celle qui paraît susceptible de l'explication la plus probable, et qui peut ainsi conduire à l'intelligence de l'autre. D'après ce motif, la peinture où je reconnais *Oreste assassin de Néoptolème à Delphes*, se recommande d'abord à notre attention, et voici de quelle manière je crois pouvoir expliquer chacun des personnages et des détails de cette rare composition.

Oreste s'est réfugié sur *l'autel*, où il n'a pas craint d'assaillir son ennemi; il tient d'une main le *glaive nu*, et de l'autre le *fourreau*, indices irrécusables du meurtre qu'il vient de commettre. Un *serpent*, hôte du sanctuaire outragé par cet attentat, s'est déjà emparé de l'assassin, qu'il entoure de ses replis. Du côté gauche de l'autel, *Néoptolème*, les yeux fermés

(1) Schol. Lycophron. 1374.
(2) Voy. planche XL
(3) La plupart des vases de cette forme sont de petite dimension, de fabrique commune, généralement de celle de la Basilicate, qu'on attribue à l'ancienne Métaponte, et n'offrent guère que des personnages d'un ordre mystique, et de peu d'intérêt, tels qu'un *Génie androgyne ailé*, portant le *calathus*, l'*éventail*, le *miroir*, ou tout autre meuble symbolique.

et la tête penchée, est soutenu sous les deux bras par un personnage *ailé* et *barbu*, qui ne peut être que *Thanatos*, le Génie de la mort. De l'autre côté, le *laurier sacré* de Delphes indique le lieu de la scène; et un personnage, couronné du même laurier, et vêtu d'un ample pallium, qui accourt avec le *sceptre* d'une main et avec une *pierre* dans l'autre, représente probablement un des prêtres ameutés contre Néoptolème, et exerçant sur leur ennemi abattu un dernier acte de vengeance. Il faut maintenant reprendre en détail chacun des traits qui viennent d'être indiqués, et d'abord exposer les témoignages sur lesquels se fonde l'interprétation entière du sujet.

Le fait de l'assassinat de Néoptolème n'avait pu être ignoré d'Homère, qui nous représente, vers la huitième année après le siége de Troie[1], Ménélas occupé des préparatifs du mariage d'Hermione, sa fille, avec ce même Néoptolème[2]; mais le silence qu'il garde sur cette circonstance fâcheuse de la vie d'Oreste, tenait sans doute à des considérations particulières, peut-être même à des raisons politiques. Quoi qu'il en soit, l'auteur de la *petite Iliade*, qui n'avait sans doute pas eu les mêmes motifs pour garder le même silence, racontait la mort de Pyrrhus comme accomplie par la main d'Oreste[3]; et c'est là probablement le plus ancien témoignage qui nous reste à cet égard. Parmi les historiens, Phérécyde est aussi le plus ancien, duquel il nous soit parvenu un récit détaillé de cette aventure. Suivant cet auteur, Néoptolème, affligé de n'avoir point encore obtenu de gages de son union avec Hermione, était venu consulter à ce sujet l'oracle de Delphes; là, voyant le sacrifice qu'il avait offert au dieu, troublé par la violence des Delphiens eux-mêmes, et voulant s'opposer à leur rapacité, il périt, au milieu du tumulte, victime de leur ressentiment[4]. Cette tradition, dans laquelle il semble qu'Oreste aurait été étranger à la mort du fils d'Achille, est rapportée, avec de légères variantes, par plusieurs écrivains[5]; et il est sur-tout remarquable qu'en rappelant le même événement, Pindare ne fasse non plus aucune allusion à la part qu'y avait prise Oreste[6]. Mais quel qu'ait été le motif de cette réticence, il est certain que la tradition qui prévalut, peut-être parce que les poètes tragiques, et particulièrement Euripide, l'avaient accréditée au théâtre, attribuait à Oreste la mort de Néoptolème. En recherchant les causes et les auteurs de cet attentat, il paraîtrait que l'ambition autant que la jalousie aurait armé le fils d'Agamemnon contre celui d'Achille; qu'il s'agissait effectivement, dans cette querelle, de l'empire du Péloponnèse, plus encore que de la main d'Hermione[7]; que Pylade et les Delphiens, inquiets des desseins hostiles qu'on attribuait à Néoptolème, seraient entrés dans le complot; et qu'enfin la Pythie elle-même en aurait été le principal agent: c'est du moins ce que l'on peut induire des divers récits de Pausanias, qui expriment la tradition locale[8]; et ce qui résulte sur-tout de la manière dont la mémoire

(1) Homer. *Odyss.* IV, 5 sqq.

(2) J'ai déjà exprimé plusieurs fois l'idée que cette réticence remarquable pouvait tenir aux circonstances personnelles dans lesquelles se trouvait l'auteur de l'Odyssée. Bien que l'histoire ou même l'existence de cet auteur soit encore un problème, il y a toute apparence qu'il vivait dans une des colonies éoliennes récemment établies en Asie et gouvernées par la race d'Oreste. C'est peut-être par cette considération qu'Homère, ou le poète, quel qu'il soit, que l'antiquité a connu sous ce nom, ne parle jamais de l'assassinat d'Ægisthe qu'avec éloge, et se tait absolument sur celui de Néoptolème.

(3) Lesches, *apud* Schol. Lycophron. 1232

(4) Pherecyd. *apud* Schol. Euripid. *ad Orest.* 1654. Conf. Stürz, Pherecyd. *Fragm.* LXXVIII, 211-212.

(5) Pausan. I, 13, 8, et X, 24, 4; Strabon. *Geogr.* IX, 421.

(6) Pindar. *Nem.* VII, 58; conf. Schol. *ibid.* II, 478-79, ed. Boeckh.

(7) Une des conjectures les moins heureuses de Zoëga, est sans doute celle qu'il a avancée, au sujet d'un beau bas relief Albani, où il croyait voir ce *mariage d'Hermione et de Néoptolème*, *Bassirilievi*, I, 2, 244-5.

(8) Les trois versions différentes que Pausanias nous a conservées sur cet événement, I, 13, 8; II, 29, 7; IV, 17, 3, et X,

de Néoptolème fut traitée à Delphes, jusqu'au temps de l'invasion des Gaulois, où une prétendue apparition de ce héros, représentée comme la principale cause du salut de la ville, fit changer alors en une espèce de culte les sentimens ennemis dont son tombeau avait été l'objet[1]. Quoi qu'il en soit, la version des Tragiques, telle qu'elle est exposée dans l'*Andromaque* d'Euripide[2], est celle qui a été le plus généralement suivie chez les Grecs[3]; c'est la seule que semblent avoir connue les Romains[4]; on la retrouve, si je ne me trompe, sur des monumens de l'art étrusque; et c'est enfin celle qui se voit exprimée, en traits aussi neufs que curieux, sur notre vase grec.

Les principales circonstances du récit d'Euripide sont rendues, sur ce monument, d'une manière qui ne laisse presque pas lieu de douter que l'artiste n'ait eu le poëte dans la pensée ou sous les yeux. C'est à *l'autel*, au moment où il accomplissait le *sacrifice*[5], que Néoptolème est assailli par Oreste, à la tête de gens de Mycènes, auxquels s'étaient joints des habitans de Delphes[6]. Les conjurés, pour mieux cacher leurs projets, s'étaient couronnés de *laurier*[7]. Néoptolème, blessé d'abord, se défend quelque temps avec les armes que le *lieu* même lui présente[8]; mais bientôt, pressé de toute part, entouré d'ennemis qui l'attaquent à *coups de pierre*[9], il tombe renversé *près de l'autel*[10]. C'est un *Delphien*, ou même un *prêtre*[11], qui lui porte le coup mortel; et l'attentat consommé, c'est à qui, parmi les meurtriers, s'acharnera sur la victime, *en l'accablant de pierres*[12]. A ce dernier trait, que nous retrouvons dans la tragédie, comme sur notre peinture, et qui résume pour ainsi dire le sujet tout entier, il paraît bien difficile de ne pas reconnaître que l'une a servi de modèle à l'autre. Il en est de même du groupe de *Thanatos soutenant Néoptolème;* c'est la traduction, aussi heureuse qu'expressive, de l'image poétique en langage pittoresque; et l'on sait d'ailleurs combien cette personnification de *Thanatos* était familière à Euripide[13]. Le personnage couronné de *laurier*, qui porte un *sceptre* et qui lance une *pierre*, n'est pas moins facile à expliquer, au moyen d'un procédé analogue. C'est le peuple ou le *Dêmos* de Delphes, que nous voyons ainsi représenté par un seul individu, dans l'acte le plus décisif de l'attentat où ce peuple entier avait pris part; ou mieux encore, c'est le *Delphien* signalé par la tradition locale, comme le principal auteur de la mort de Néoptolème[14]. Il n'y a qu'un trait de la

24, 4, n'ont paru contradictoires que parce qu'on a voulu les interpréter d'une manière trop rigoureuse et trop littérale. La mort de Néoptolème accomplie, comme le dit, au premier livre, Pausanias, *d'après l'ordre de la Pythie*, avait bien pu être l'*œuvre de Pylade*, ainsi qu'il le déclare ailleurs, et en même temps celle d'un *prêtre de Delphes*, troisième version, qui s'accorde avec la tradition de Phérécyde suivie par Strabon, sans qu'il y ait dans ces divers récits la moindre opposition. C'est ce qu'a déjà montré M. Siebelis; voy. au sujet de toutes ces traditions, Méziriac, *sur* Ovide, II, 306; Heyne, *ad* Pindar. *Nem.* VII, 57.

(1) Pausan. I, 4, 4 : Ἔχοντες ἅτε ἀνδρὸς πολεμίου καὶ τὸ μνῆμα ἐν ἀτιμίᾳ.

(2) Euripid. *Andromach.* 1075 sqq.

(3) Dict. Cret. VI, 13; Schol. Pindar. *ad Nem.* VII, 58.

(4) Vell. Patercul. I, 1, 5. C'est dans sa note sur ce passage que Ruhnkenius a proposé cette belle correction du Scholiaste de Lycophron, Ὀρέστης μετὰ Δελφῶν (au lieu de ἀδελφῶν) ἀνελὼν Νεοπτόλεμον. Voy. aussi Hygin. *Fab.* CXXIII; Ovid. *Heroïd.* VIII; Virgil. *Æn.* III, 330.

(5) Euripid. *Andromach.* 1114 : Τυγχάνει ἐν ἐμπύροις, et 1123 : Ἔστη 'πὶ βωμοῦ. Pausanias dit de même, IV, 17, 3 : Συνέπεσε καὶ αὐτὸν [Νεοπτόλεμον] ἐν Δελφοῖς πρὸς τῷ βωμῷ τοῦ Ἀπόλλωνος ἀποσφαγῆναι.

(6) Euripid. *Andromach.* 1075 : Δελφῶν ὑπ' ἀνδρῶν καὶ Μυκηναίου ξένου.

(7) Idem, *ibid.* 1115 : Τῷδε ξιφήρης ἄρ' ὑφειστήκει λόχος ΔΑΦΝΗι σκιασθεὶς.

(8) Idem, *ibid.* 1122 : Ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος κρεμαστὰ ΤΕΥΧΗ πασσάλων καθαρπάσας.

(9) Idem, *ibid.* 1129 : Ἀλλ' ἔβαλλον ἐκ χειρῶν ΠΕΤΡΟΙΣ.

(10) Idem, *ibid.* 1157 : ΝΕΚΡΟΝ δὲ δή νιν κείμενον ΒΩΜΟΥ ΠΕΛΑΣ.

(11) Idem, *ibid.* 1152 : Δελφοῦ πρὸς ἀνδρός.

(12) Idem, *ibid.* 1154 : Τίς οὐ σίδηρον προσφέρει; τίς οὐ ΠΕΤΡΟΝ βάλλων.

(13) Je reviendrai bientôt sur ce sujet.

(14) La tradition avait conservé le nom de ce *Delphien*, meurtrier de Pyrrhus; il se nommait *Machaireus*, Schol. Euripid. *ad Orest.* 1654; conf. Strabon. *Geograph.* IX, 421; Euseb. *in Chronic.* II, 299, ed. Milan.; Syncell. p. 171, A. Le texte arménien d'Eusèbe porte *Atis*, et la glose marginale, *Argis*, au lieu de *Delphis*, que lisait S. Jérôme, conformément à la leçon, ἐν Δελφοῖς, du Syncelle. Le nom du prêtre est également altéré : *a Chereo sacerdote*, au lieu de : *a Machæreo*.

composition de notre vase qui semble étranger au récit d'Euripide; c'est le *serpent* qui entoure le corps d'Oreste meurtrier : mais ce trait, pour être ajouté par l'artiste, n'en est pas moins d'accord avec le sujet, ni moins bien approprié à l'idée morale qu'il exprime. Dans l'opinion des anciens, le serpent était l'hôte et le gardien des sanctuaires, et en particulier de celui de Delphes[1]; le serpent, aux mains des Furies, était aussi le principal symbole ou même l'instrument réel de la punition des coupables. On trouve, en effet, sur plus d'un monument antique, le châtiment qui suivait la violation des choses sacrées, exprimé de cette manière, c'est-à-dire, par un serpent entourant le corps du coupable[2]; et sans chercher bien loin des autorités à l'appui d'un pareil emploi de ce symbole, il suffit de l'exemple que nous fournit Laocoon, expirant sur l'autel même, dans les étreintes de deux serpens. Cette image si expressive, qui ne s'était peut-être offerte sur aucun monument de l'art antique, d'une manière aussi positive que sur notre vase, est cependant moins remarquable encore que le *groupe de Thanatos et de Néoptolème*, représentation absolument nouvelle, et qui ouvre un vaste champ d'interprétation, pour une foule de figures du même genre, ou tout-à-fait méconnues ou complétement négligées jusqu'ici.

Mais avant de proposer mes idées sur ce point curieux d'antiquité, j'indiquerai quelques autres monumens, où je crois reconnaître le même sujet de *Néoptolème assassiné à Delphes*. Je citerais, en premier lieu, un superbe vase publié par Gori[3] et par Passeri[4], qu'ils ont expliqué l'un et l'autre par la *fin tragique d'Achille*, et que l'on pourrait peut-être interpréter d'une manière plus vraisemblable par la *mort de Néoptolème*, s'il était permis de se fier au dessin qu'ils en ont publié; il semble en effet que la plupart des circonstances de cette singulière peinture s'expliqueraient plus aisément dans cette hypothèse, que dans aucune autre; mais, à défaut du monument même, ou d'un dessin fidèle, que je regrette de ne point avoir sous les yeux, je dois me borner à énoncer une opinion que je n'ai pas le moyen d'établir suffisamment.

J'aurai moins de scrupules à l'égard de quelques urnes étrusques que j'ai été à même d'examiner, et dont il m'a paru que la véritable interprétation n'a pas encore été donnée. Ces urnes, qui offrent le même sujet constamment répété, mais avec des variantes plus ou

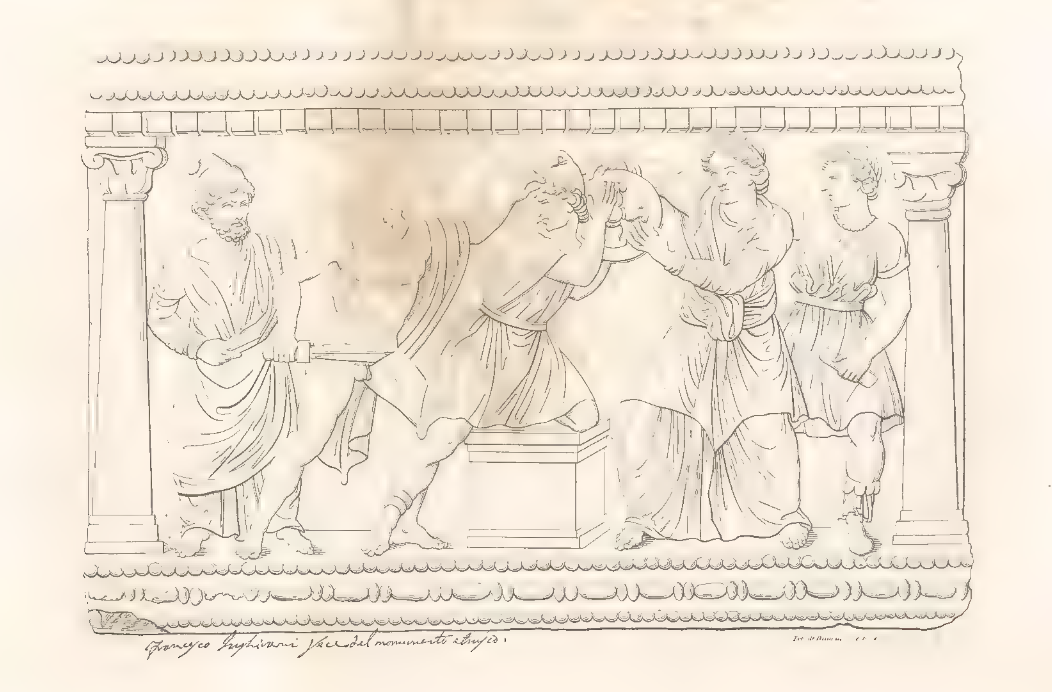
(1) Voy. planche XXXII, 2, et les autres monumens cités plus haut, p. 198, dans l'explication de ce bas-relief. J'avais déjà rapporté, *Achilléide*, p. 21, des exemples du *serpent* employé d'une manière analogue.

(2) Millin, *Pierr. grav.* I, XLI, 100-101.

(3) Gori, *Mus. etr.* II, CXXX.

(4) Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* III, 260. M. Maisonneuve l'a reproduit, d'après l'estampe de Passeri, dans son *Introduction à l'étude des vases*, pl. XIV, et j'en ai déjà fait mention, *Achilléide*, p. 108, en annonçant l'intention où j'étais d'en donner ailleurs une explication plus plausible. Je dois avouer ici qu'après un long examen, et faute d'un dessin fidèle, ou du calque même du vase original, que j'avais cru pouvoir obtenir, je n'ai encore rien de satisfaisant à proposer à cet égard. Le sujet de cette singulière peinture se rapporte sans nul doute à quelque événement tragique. On y voit, dans l'intérieur d'un *temple*, au plafond duquel sont suspendues des *roues de char*, et où un grand *diota*, placé sur un *autel*, semble indiquer un sacrifice préparé ou récemment accompli, un homme gisant à terre, et deux autres hommes, dont l'un, armé de la lance, du casque et du bouclier, s'ouvre, dans une attitude hostile, l'accès de ce temple; tandis que l'autre, vêtu d'une simple chlamyde, semble se sauver, en portant de ses deux mains un *marche-pied*, meuble domestique dont j'ai remarqué la présence sur des compositions d'un genre analogue, voy. plus haut, p. 146, note 4. En avant du temple, le combat se continue entre deux personnages, dont l'un déjà à demi terrassé est soutenu par un de ses compagnons, tandis que son adversaire semble retenu par un quatrième personnage, qu'un instrument mal figuré, mais qui doit être un *caducée*, d'accord avec son geste pacifique, fait reconnaître pour un *Kéryx*. Derrière le personnage qui se sauve avec le marche-pied, est un *Pan*, ou *Panisque*, dont la présence, sous cette forme peu commune, n'est pas le trait le moins curieux et le moins embarrassant de cette scène extraordinaire, mais dont l'intervention pourrait s'expliquer par le rapport connu de ce dieu arcadien avec *Oreste*, héros national en Arcadie. Les deux figures représentées dans le plan supérieur, l'une desquelles, ornée du diadème et du voile hiératiques, porte le plat mystique avec la branche de *myrte*, et l'autre tient le même symbole avec la bandelette, sont certainement des *personnes sacrées*, peut-être la *Pythie* elle-même, et l'une des *Hierodules*. Le col de ce vase offre un *combat de Héros grecs et d'Amazones*, et le revers un sujet purement funéraire, qui n'ont pas besoin d'explication, et qui n'ont d'ailleurs, avec la composition principale, qu'un rapport indirect ou éloigné.

XXXIX.



Francesco Inghirami fece dal monumento etrusco.

moins considérables dans le nombre et l'arrangement des personnages, sont très-communes à Volterra, et d'une exécution généralement très-négligée : il en a été publié une par Gori, dans le *Musée étrusque*[1], et deux autres dans le *Musée Guarnacci*[2]; une quatrième, tirée de la galerie de Florence, fait partie de ce recueil que nous devons aux soins de MM. Wicar et Mongez[3]. Mais, indépendamment de ces quatre monumens de l'art étrusque, qui représentent le même sujet, à-peu-près de la même manière, il en existe encore d'autres répétitions inédites, savoir, *trois* au musée public de Volterra, et *deux* dans la collection de la famille Cinci, aussi à Volterra. Toutes ces répétitions d'un même type offrent *quatre personnages*, au lieu de *cinq*, qui forment la composition de l'urne publiée en premier lieu par Gori, et d'une répétition inédite qui s'en trouve dans la collection Cinci, et dont je dois un dessin fidèle à l'amitié de M. Inghirami[4]; c'est donc à celle-là que je m'attacherai de préférence, comme offrant d'une manière plus complète le sujet, quel qu'il soit, qui s'y voit représenté; en voici la description succincte. Un jeune héros s'est réfugié sur un autel où il va recevoir le coup mortel, de la main d'un personnage qui l'a déjà saisi par les cheveux; de l'autre côté de l'autel, une femme s'efforce d'arracher une espèce de *roue* que le jeune héros tient fortement de ses deux mains, comme pour s'en faire un dernier moyen de défense. De chaque côté de ce groupe principal sont deux autres figures; c'est à savoir, à gauche, un vieillard barbu, qui semble vouloir s'opposer à l'attentat commis sous ses yeux, et à droite, une femme, dans une attitude semblable, et tenant de la main gauche un instrument figuré comme un *rouleau*. Telle est cette composition, où Gori crut voir dans le premier moment une *initiation aux mystères des Cabires*, puis la *mort de Politès massacré par Néoptolème*, interprétation admise en dernier lieu par M. Mongez.

Pour expliquer ce sujet, il faut d'abord écarter les considérations tirées du costume, lequel est presque toujours indifférent sur les monumens de l'art étrusque, attendu qu'il est habituellement hellénique, sauf quelques détails proprement étrusques. Ainsi, la *mitre phrygienne*[5], qu'on a remarquée sur ce bas-relief, comme un trait particulier de costume oriental, d'après lequel on a cru pouvoir en rapporter la représentation aux fables troyennes ou même aux mystères cabiriques, se retrouve sur presque tous les monumens étrusques dont le sujet est le plus manifestement grec, sans nul doute, comme un élément du costume national, que les Étrusques avaient dû apporter avec eux dans leur émigration de l'Asie. Il faut, en second lieu, déterminer avec précision l'objet principal de la composition qui nous occupe. Or, cet objet constamment reproduit de la même manière et sous la même forme, c'est l'instrument figuré comme une *roue*, à l'aide duquel le personnage assailli sur l'autel cherche à se défendre contre le guerrier qui l'attaque. Gori n'a pu donner une raison satisfaisante de cette *roue*, dans sa première explication, qu'il est inutile de combattre, puisqu'il l'a lui-même abandonnée. Il n'a pas été plus heureux dans sa seconde hypothèse, en voyant dans cet instrument la *roue de Némésis*, sans s'embarrasser, du reste, de prouver que Némésis ait été connue des Étrusques avec ce même symbole de la *roue*, qu'elle n'eut chez les Grecs eux-mêmes qu'à

(1) Gori, *Mus. etr.* II, CLXXI.

(2) *Mus. Guarnacci*, XVI, 1, et XVII, 2.

(3) *Galerie de Florence*, XLII, 3, Wicar.

(4) Voy. notre planche XXXIX.

(5) Cette espèce de coiffure se retrouve en effet sur presque tous les monumens étrusques, dans des compositions relatives à des mythes purement helléniques. Les exemples en sont si nombreux, et doivent être si connus des personnes tant soit peu familières avec ce genre de monumens, qu'il est superflu d'en citer un seul. Il est probable que les Étrusques avaient apporté l'usage de ce *bonnet phrygien*, dans leur émigration de l'Asie, et qu'ils l'avaient conservé, comme un trait de leur ancien costume asiatique; voy. l'observation faite plus haut, p. 204, au sujet d'un *miroir* étrusque qui offre la même particularité.

une époque assez récente[1]. Mais, pour réfuter cette interprétation hasardée, il suffira d'observer que la *roue*, si tant est que ce soit une *roue*, figure ici comme un objet réel, comme un instrument avec lequel on se défend, et non comme un symbole; et qu'il est sans exemple, sur les monumens de l'antiquité, comme il est contraire à toute espèce d'analogie, qu'un symbole, quel qu'il soit, appartenant à une divinité quelconque, devienne, entre cette divinité et un personnage d'un autre ordre, un objet qu'on se dispute et qu'on s'arrache. L'opinion de Gori est donc de tout point inadmissible; et comme une *roue* figurée, soit réellement, soit symboliquement, n'a pas d'application possible dans le sujet de la mort de Politès, c'est donc ailleurs qu'il faut chercher, avec l'explication de cet instrument, celle de ce bas-relief.

On la trouvera, si je ne me trompe, dans le sujet de Néoptolème assassiné à Delphes, sujet dont les principales circonstances, telles qu'elles sont rapportées par Euripide, peuvent s'adapter aisément à la composition de ces urnes étrusques. En effet, suivant le récit du poète, Néoptolème, attaqué à l'improviste, s'était d'abord réfugié sur l'autel, où il avait cherché à se défendre avec les ustensiles, armes ou meubles suspendus dans le sanctuaire[2]. Du nombre de ces objets, que la piété publique aimait à consacrer dans de pareils lieux, les *chars* sont ceux qui sont le plus souvent cités; et de là vient que, sur un si grand nombre de vases peints, nous voyons des *roues de char* suspendues au plafond des temples et des palais. Je pourrais m'en tenir à cette observation, qui rend suffisamment compte de l'objet en question; mais j'avoue que je penche pour une autre explication. L'importance attribuée à cet objet, sur tous nos bas-reliefs, semble indiquer qu'il avait ici une intention toute particulière, qu'il se rapportait à quelque circonstance essentielle du sujet. Or, si l'on réfléchit que l'attentat commis sur Néoptolème eut lieu dans le sanctuaire de Delphes, à l'endroit même où se trouvaient, non-seulement l'*autel*, mais encore le *trépied*, l'*ombilic* et le *laurier sacré;* et si l'on se rappelle que, suivant la tradition la plus accréditée, celle qui se maintint à Delphes, la Pythie elle-même intervint personnellement dans la scène dont il s'agit, il ne paraîtra pas sans vraisemblance que l'instrument qu'on a pris ici pour une *roue*, ne soit plutôt ce *cercle de métal*, partie essentielle du *trépied fatidique*, dont un savant antiquaire, M. de Bronsted, a signalé le premier, par une foule de rapprochemens indubitables, la présence et l'intention symboliques, sur beaucoup de monumens, particulièrement sur des médailles, où cet objet, d'après sa forme, avait été confondu avec une *roue*[3]. L'emploi d'un pareil instrument

(1) J'aurai bientôt occasion de revenir sur ce sujet, et d'indiquer l'origine probable de ce symbole de *Némésis*.

(2) Euripid. *Andromach.* 1122 : Ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος κρεμαστὰ ΤΕΥΧΗ πασσάλων καθαρπάσας. Au nombre de ces objets, armes ou ustensiles, suspendus dans les temples, il est fait expressément mention de *chars*. Ainsi, celui de Pélops était suspendu au plafond d'un temple de Phlionte, Pausan. II, 14, 3 : Τοῦ δὲ Ἀνακτόρου καλουμένου πρὸς τῷ ὀρόφῳ Πέλοπος ἍΡΜΑ λέγουσιν ἀνακεῖσθαι. On voit de même des *roues de char* suspendues dans l'intérieur du temple figuré sur le vase cité plus haut, p. 179, n. 3, ainsi que sur le grand vase que j'ai publié moi-même, pl. XLV, et sur beaucoup d'autres, que je m'abstiens de citer.

(3) M. de Brönsted, *Voyages et recherches dans la Grèce*, etc. p. 116-118, a cité une foule de médailles grecques sur lesquelles il me paraît indubitable, aussi bien qu'à lui, que l'objet figuré comme une *roue*, et décrit ou expliqué de cette manière, est un symbole sacré du culte d'Apollon; c'est à savoir, le κύκλος μαντικός, αὐτοβόητος, Nonn. *Dionys.* IV, 291, ce qu'Ammien Marcellin appelle, XXIX, 1, 29 · *Lanx rotunda pure superposita.* A l'appui des nombreux témoignages classiques et numismatiques que ce savant a rassemblés, je puis citer d'autres monumens, qui ne laissent aucun doute à cet égard. Une lampe antique, dont il existe plusieurs répétitions, Bellori, *Lucern. fict.* II, 15; *Mus. roman.* sect. V, fig. 8, offre un *griffon ailé*, placé entre deux *colonnes corinthiennes*, et tenant sous lui le même *disque*, tous symboles caractéristiques du culte d'Apollon. Une composition semblable, où le *sphinx*, animal pareillement symbolique, a remplacé le *griffon* d'Apollon, se voit sur un bas-relief romain, *Mon. Mattei.* III, XXV, 2. Mais ce qui se rapporte le plus directement à notre sujet, c'est que le même instrument, figuré de la même manière, et avec la même intention symbolique, se remarque sur des urnes étrusques, où il est sculpté, tantôt seul, tantôt entre deux *dauphins*, ou deux *boucliers amazoniens*, symboles sacrés et funéraires d'une signification connue, Gori, *Mus. etr.* II, CXCII, 4; CXCIII, 4 et 5, CXCIIII, 3. Il paraîtra sans doute bien curieux de retrouver sur des monumens de l'art étrusque un symbole aussi manifestement puisé dans les iéées helléniques.

sur nos urnes étrusques, où il établit si heureusement le lieu de la scène et l'intervention de la prêtresse, en même temps qu'il rentre si naturellement dans la classe des objets sacrés auxquels put s'adresser le désespoir de Néoptolème, ajoute un nouveau degré de force et d'intérêt à l'ingénieuse observation de M. de Brönsted, et montre, par cette application que j'en fais à mon tour, comment il arrive souvent que la lumière s'étende d'un objet à un autre, et gagne ainsi de proche en proche dans le vaste champ de l'antiquité figurée.

L'interprétation que je viens de proposer, sert à expliquer un autre monument étrusque, en même temps qu'elle en reçoit quelque probabilité de plus; c'est une urne publiée d'abord par Buonarotti[1], et d'après lui par M. Inghirami[2]. Ce savant, qui cherche trop souvent, à mon gré, sur les anciens monumens de l'Étrurie, des représentations mystiques et des allusions astronomiques, là où il n'existe, suivant toute apparence, que des sujets empruntés à l'histoire héroïque des Grecs, voit dans un personnage agenouillé sur la *cortine*, qui se défend contre plusieurs assaillans, un desquels est renversé à ses pieds, une représentation allégorique du culte d'Apollon luttant contre des religions étrangères. De pareilles intentions, sur un monument étrusque funéraire, tel que celui-ci[3], ne pourraient véritablement être admises, qu'autant qu'elles seraient fondées sur des autorités bien positives, qui manquent tout-à-fait dans ce cas-ci. Je me bornerai donc, au lieu de réfuter l'explication de M. Inghirami, à proposer la mienne. Le héros réfugié sur l'*omphalos*, et non sur la *cortine*, me paraît être *Oreste*, qui vient de massacrer *Néoptolème*, et qui se défend à son tour contre les vengeurs de ce prince; dans cette explication, conforme à tous les monumens connus, la présence de l'*omphalos*, qu'il n'est pas possible de méconnaître, nous offre l'équivalent du *cercle fatidique* de nos autres bas-reliefs étrusques, et montre, par un nouvel exemple, comment, à l'aide de symboles analogues, les représentations d'un même sujet pouvaient être également bien caractérisées.

Je n'aurai plus que quelques mots à ajouter, pour compléter l'explication du premier de nos bas-reliefs étrusques, et de ses nombreuses répétitions. Le *vieillard barbu*, avec la *mitre* en tête, placé derrière Oreste, est sans doute un *ministre sacré*, témoin involontaire du meurtre qui se commet, peut-être même le vieux *Pélée*, qui pouvait figurer dans une scène semblable, d'après quelque tragédie perdue, comme il intervient, pour déplorer la mort de son petit-fils, dans l'*Andromaque* d'Euripide. L'intention de ce personnage est mieux indiquée sur les deux autres urnes du musée Guarnacci, où il lève la main et la porte à sa tête, en signe de compassion et de douleur. La femme qui s'efforce d'arracher à Néoptolème le *cercle* métallique avec lequel il se défend, est la *Pythie*, dont il est étrange, d'après son costume, aussi bien que d'après son action, qu'on ait pensé à faire une déesse, telle qu'une *Parque*, ou *Némésis*, se débattant avec l'homme qui reçoit le coup mortel. Derrière la prêtresse, la femme jeune, et vêtue comme la plupart des génies funèbres, qui remplissent, sur presque toutes les urnes étrusques, l'office des *Érinnyes* grecques, est certainement un personnage de cette dernière espèce, d'après le *rouleau*, symbole essentiellement funéraire, qu'elle tient en sa main[4]. Sur le plus grand nombre de nos bas-reliefs,

(1) Buonarotti, *ad* Dempster. *Etrur. reg.* tom. I, tab. LII, not. 1.

(2) Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. I, 494-96; ser. VI, tav. F5, n. 2.

(3) C'est ce qui résulte de la seule présence des deux femmes, vêtues, comme le sont les *Kères*, sur tant d'urnes étrusques, et qui terminent, de chaque côté, la composition de celle-ci.

(4) Il suffit d'indiquer ici les *papyrus* trouvés dans quelques tombeaux grecs de la Campanie, Jorio, *Metodo per rinvenire i sepolcri antichi*, 135. On voit souvent des *diptyques* figurés, avec

Oreste plonge le fer dans le flanc de son ennemi; et sur un seul, la lutte entre la victime, qui porte le fer dans ses flancs, et la prêtresse, qui s'éloigne avec le cercle de son trépied, se montre entièrement accomplie. Enfin, sur un autre de ces bas-reliefs, la *colonne* et le *candélabre*, placés de chaque côté de l'autel, de manière à indiquer que l'action se passe dans un temple, sont des accessoires propres au sujet de Néoptolème, autant qu'étrangers à celui de Politès, égorgé dans la cour du palais paternel[1]. Je ne trouve donc, sur tous ces bas-reliefs, qu'une action facile à expliquer par le sujet en question, avec les personnages et les accessoires qui devaient naturellement s'y produire. Le cercle ou disque de métal m'y paraît sur-tout un symbole éminemment caractéristique, et dont l'emploi, neuf en pareille circonstance, mais non pas tout-à-fait unique sur les monumens funéraires de l'Étrurie, confirme de plus en plus le fréquent usage qui s'y faisait des symboles du culte d'Apollon Pythien. En résumé, l'explication que je propose fait rentrer toute une série de monumens étrusques dans le cycle des événemens héroïques popularisés par les Tragiques, et devient une nouvelle preuve de l'influence, déjà tant de fois constatée, que le théâtre exerça sur le développement de l'art dans la Grèce, aussi bien que dans l'Étrurie, et des relations intimes qui s'établirent entre les croyances et les arts des deux nations.

Nous devons examiner maintenant l'autre peinture de notre vase grec. Toutes les présomptions se réunissent pour nous porter à y voir un sujet tiré de l'histoire d'Oreste, attendu que dans les deux scènes mythologiques figurées de chaque côté de ce même vase, ce doit être le même personnage qui remplit le rôle principal, et qu'après avoir reconnu Oreste pour le héros de la première, il y a tout lieu de croire qu'il est aussi celui de la seconde. D'après cette considération, il me semble que le sujet d'*Oreste en Tauride* est celui qui rendrait le mieux compte des personnages et des détails de cette curieuse peinture.

Oreste, entièrement nu et dépouillé de ses vêtemens, est conduit par un guerrier devant une femme assise, enveloppée de la tête aux pieds d'une longue tunique et d'un ample péplus. De l'autre côté de ce groupe, un personnage vêtu de la chlamyde, coiffé d'un *pétase*, et portant un *caducée*, personnage qu'à tous ces traits il est difficile de ne pas prendre pour *Hermès*, tient une des mains d'Oreste, en tournant la tête vers une femme, que son costume, et sur-tout le casque qui couvre son front, désignent indubitablement pour *Athênê*. La déesse s'appuie de la main gauche sur une *roue ailée*, et semble, d'après le geste qu'elle fait de l'autre main, s'entretenir avec le dieu placé devant elle, et qui la regarde. Peu de représentations de vases peints ont offert jusqu'ici une composition aussi bien conçue dans son ensemble, aussi bien liée dans toutes ses parties, aussi profondément empreinte du goût et du génie antiques.

Sur les cinq personnages qui entrent dans cette composition, il en est trois, *Oreste* et les

la même intention, sur les vases peints, Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* I, 70; d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, IV, 71; Panofka, *Neapels ant. Bildw.* I, 264, 279, 318, 359. Mais le monument le plus décisif, sur l'intention funéraire de ce *rouleau* et sur l'usage d'un pareil symbole, c'est le bas-relief sépulcral de la villa Albani, où *Cl. Italia* est représentée tenant en main un *rouleau déployé*, sur lequel se lit l'inscription : ΠΑϹΗϹ ΜΟΥϹΙΚΗϹ ΜΕΤΕΧΟΥϹΑ; Marini, *Iscriz. alban.* n. LXX, p. 78.

(1) On pourrait voir dans cette composition la *Mort de Troïlus*, égorgé sur un autel; sujet rare et curieux, qui vient de se produire, pour la première fois, sur quelques vases peints trouvés récemment dans un territoire étrusque de la campagne de Rome : voy. le *Catalogo di scelte antichità etrusche trovate negli scavi del principe di Canino*, p. 58 et 81. Mais la manière dont ce sujet y est représenté, ne s'accorde, en aucune circonstance, avec la tradition de la mort de Néoptolème, telle qu'elle se trouve figurée sur nos urnes étrusques. Du reste, la représentation de ces vases étrusco-grecs sert à prouver de plus en plus combien ces sortes de compositions tragiques, empruntées aux traditions et aux arts de la Grèce, étaient familières à l'antique Étrurie; et ce nouveau rapport vient à l'appui de l'origine grecque que je crois pouvoir assigner à la plupart des bas-reliefs des urnes étrusques.



deux divinités qui l'accompagnent et le protégent, qui me paraissent déterminés d'une manière à-peu-près certaine. La femme assise sur un haut siége à dossier, coiffée d'un *diadème*, et enveloppée d'un long péplus, devant laquelle Oreste est amené, doit être *Iphigénie*, à qui ce trône et ce costume semblent tout-à-fait convenir, en sa qualité de prêtresse de Diane; et c'est en effet de cette manière qu'elle est vêtue, sur la plupart des monumens antiques qui représentent le même fait. Si l'on admet cette explication, il s'ensuit presque nécessairement que le guerrier, armé de la lance, du casque et de la cuirasse, qui entraîne Oreste, est un *Scythe*, probablement *Thoas* lui-même, bien que tous les élémens de cette armure soient purement helléniques; et ce qui viendrait à l'appui de cette conjecture, c'est que, sur un de nos vases, où nous avons déjà vu figuré le sujet d'*Oreste en Tauride*, le groupe du *Scythe* qui conduit Oreste et Pylade devant la prêtresse, est à-peu-près semblable à celui-ci, et qu'en outre, sur ces deux peintures, Iphigénie se montre pareillement assise. J'observe de plus que la *nudité absolue* d'Oreste ne peut être ici une circonstance indifférente; et que la *captivité* de ce personnage, et le *sacrifice* auquel il est destiné, semblent seuls pouvoir rendre compte d'une particularité si remarquable, que nous a présentée aussi la peinture du vase Santangelo, relative au même sujet.

Un habile antiquaire, M. Panofka, en admettant l'explication que j'avais cru pouvoir, au premier aperçu, proposer pour l'autre peinture de notre vase, a vu, sur celle qui nous occupe, un sujet tout différent de celui que je viens d'exposer, bien qu'il y reconnaisse comme moi *Oreste*, *Hermès* et *Athênê*[1]. Suivant cet antiquaire, c'est *Oreste jugé à l'Aréopage* que présente notre peinture; et conformément à cette idée, le guerrier qui conduit le fils d'Agamemnon, est *Arès*, et la femme assise, *Dikê*, la *Justice personnifiée*[2]. Cette explication

(1) Panofka, lettre à M. Welcker, insérée dans le *Rheinische Museum*, H. III, *zweit. Iahrgangs*, S. 452-453. Il est inutile de relever ici quelques inexactitudes dans la manière dont ce savant expose une opinion que je lui avais communiquée de vive voix. Mais il doit m'être permis de rappeler que j'ai été le premier à reconnaître, au premier aspect du vase, et à Nola même, avant que ce vase eût passé dans les mains de son propriétaire actuel, le sujet de la *mort de Néoptolème à Delphes*, que M. Panofka y a signalé de son côté.

(2) L'antiquaire nommé plus haut expliquera sans doute de quelle manière et avec quels attributs cette personnification avait été conçue par les anciens, pour se croire autorisé à la reconnaître sur notre vase. En attendant, je me bornerai à dire que, d'après tous les témoignages antiques que j'ai pu recueillir, et d'après les monumens qui s'y rapportent, il me paraît difficile d'admettre cette personnification de *Diké*, sous la forme qu'on lui voit ici. Winckelmann a réuni quelques traits de ce personnage allégorique, *Werke*, I, 180, et II, 538, mais seulement d'après des témoignages d'un âge récent, ou des monumens d'époque romaine, tels que ceux qu'a consultés aussi presque exclusivement M. Hirt, *Bilderbuch*, II, 113, taf. XIII, 9. Ce n'est qu'en remontant dans l'antiquité grecque, qu'on peut espérer de découvrir la personnification de *Diké*, sous sa forme originale. Le portrait qu'en trace Chrysippe, dans Aulu-Gelle, *N. A.* XIV, 4, n'est malheureusement qu'une image philosophique, dépourvue de tout signe caractéristique, comme de tout détail pittoresque. Le trait le plus décidé de cette description est celui d'une Παρθένος σκυθρωπὴ δεδορκὸς βλέπουσα, trait qui répond à ces expressions d'Euripide, *El.* 776 : Δίκη, πυθ' ὁρῶσι. *Diké* était figurée sur le bouclier de Polynice, Æschyl. *Sept. contr. Th.* 647 sqq.; mais le poète ne nous dit pas comment elle y était représentée. Le même Æschyle ne la désigne également que d'une manière générale, dans son *Agamemnon*, 775. L'indication qu'on trouve dans les *Catastérismes* d'Ératosthène, c. 9, d'une figure *sans tête*, image trop facilement admise par Winckelmann comme la plus ancienne de cette déesse, *Werke*, II, 451, ou bien celle d'une femme *avec les bras coupés*, qu'on a cru trouver sur un vase d'Hamilton, Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. V, tav. 6, p. 48-49, sont des images étrangères à l'art et au génie des Grecs. J'en dirai autant de la figure de *Praxidiké*, représentée, suivant un système tout contraire, avec la *tête* seule, Suidas, *v.* Πραξιδίκη, comme les Académiciens d'Herculanum ont cru la voir sur une peinture antique, t. III, p. 64, not. 8. La seule personnification authentique de *Diké*, que l'antiquité paraisse avoir connue, doit être celle du coffre de Cypsélus, où elle était représentée sous les traits d'une *belle femme poursuivant et frappant d'un* bâton *qu'elle tenait à la main, une autre femme laide, nommée Adikia*, ou l'*Injustice*, Pausan. V, 18, 1. Pausanias ne dit pas si elle était *ailée*, mais cela est probable, d'après son action, aussi bien que d'après la nature même de ce personnage; et cette induction est d'ailleurs confirmée par un témoignage antique, Æn. Sophist. *Epist. penult.* p. 428, cité par Winckelmann, *Werke*, II, 538. C'est conformément à ce portrait de *Diké*, bien que dans une action différente, que j'ai cru la reconnaître, ou du moins *Thémis*, sa mère, sur un des vases que j'ai publiés, planche XXXVIII; voy. plus haut, p. 191, not. 4. On pourrait supposer, d'après une expression d'Æschyle, *Coëph.* 147 : Δίκῃ νικηφόρῳ, que *Diké* était quelquefois figurée avec une *Victoire en main*; et on lui a fait tenir aussi une *épée*, *Pitture d'Ercolan.* III, 52, not. 6; mais c'est d'après un passage mal interprété d'Æschyle, *Coëph.* 940, où l'on a lu sans nécessité μαχαίρας, conjecture de Stanley, au

fort ingénieuse, que je dois laisser à son auteur le soin d'appuyer comme il convient, résout peut-être mieux que la nôtre certaines difficultés, telles que celle du *costume hellénique* du guerrier ennemi; mais c'est peut-être aussi en créant des difficultés au moins équivalentes, et entre autres celle de la *nudité* d'Oreste, qu'on ne s'explique pas aussi bien à l'Aréopage qu'en Tauride. Quant à la présence des dieux, dans un sujet où figureraient des personnages humains, comme Oreste, Iphigénie et le chef des Scythes, M. Panofka est trop éclairé pour faire de cette circonstance un argument contre mon explication. Sans alléguer ici une foule d'exemples étrangers au sujet en question, il est certain qu'*Hermès* et *Athênê* interviennent directement dans des compositions relatives à Oreste, l'un, comme le guide que lui a donné Apollon, l'autre, comme la déesse qui a prononcé son absolution; et peut-être qu'en effet la présence de ces deux divinités propices ne serait nulle part mieux placée que dans ce voyage de la Tauride, conseillé par *Athênê* elle-même, comme l'entreprise qui devait mettre fin aux longs malheurs d'Oreste. Quoi qu'il en soit, j'ai exposé mon opinion; M. Panofka est très-capable d'établir solidement la sienne; ce sera au lecteur à prononcer.

Mais il est encore, sur notre peinture, une particularité, dont il est nécessaire de rendre compte, en toute hypothèse : c'est la *roue ailée*, sur laquelle s'appuie la main gauche de la déesse. M. Panofka pense que cette *roue ailée* est l'attribut de *Némésis*, et que ce symbole indique l'absolution du coupable; deux assertions qui me semblent un peu hasardées, et que ce savant cherchera sans doute à justifier avec l'habileté que je me plais à lui reconnaître. En attendant, il y aurait peut-être lieu de s'étonner qu'*Athênê* se montrât ici appuyée sur le symbole d'une autre divinité. Je dois observer de plus que la *roue* ne paraît pas avoir été donnée chez les Grecs pour symbole à *Némésis*, si ce n'est à l'époque où cette divinité allégorique commençait à être confondue avec *Tychê*, ou la *Fortune*, dont ce symbole était véritablement l'un des attributs distinctifs[1]. Aucun monument de l'art grec, si l'on excepte quelques pierres gravées[2], dont le style plus ou moins ancien n'est pas toujours un moyen sûr de déterminer l'époque, ne nous a présenté Némésis avec la *roue;* aucun, de quelque genre

lieu de μάχα, que porte le texte. Le *bâton* semble donc avoir été le seul attribut de *Diké;* et c'est aussi celui que lui donne Euripide, dans un passage difficile de son *Hippolyte*, 1172, que Walckenaer lui-même n'a pas compris, *ad h. loc.* p. 288, et dont M. Boettiger me paraît avoir proposé la véritable explication, *Furies*, p. 39, note 66. Du reste, je dois avertir que c'est mal à propos que l'on a cru pouvoir assimiler Δίκη à Ποινή, ou à *Némésis*, Wyttenbach, *ad* Plutarch. *de ser. Num. vind.* p. 17, comme l'a fait en dernier lieu M. Welcker, *Kanstblatt*, 1829, n. 16, p. 63. Le monstre Ποινή, tel qu'il se voyait figuré sur un monument antique décrit par Pausanias, I, 43, 7, représentait certainement chez les Grecs une toute autre idée que celle qu'exprimait *Diké*, et l'art avait aussi produit ce personnage sous une forme très-différente. D'après tout ce qui vient d'être dit, et où je crois avoir réuni la plupart des notions antiques relatives à *Diké*, on voit que, si j'ai pu être autorisé à trouver ce personnage sur un de nos vases, l'image qui s'y produit exclut celle que M. Panofka croit reconnaître sur celui qui nous occupe. Il est presque inutile d'observer que, sur la plupart des monumens romains, médailles et pierres gravées, la *Justice*, personnification romaine équivalente à la *Diké* grecque, est représentée, sous une forme toute différente, avec les *balances* et la *corne d'abondance;* voy. Gorlæus, *Dactyl.* I, 13, et II, 78, 735; Zoëga, *Num. ægypt. imp.* tab. XI, 9; Hirt, *Bilderbuch*, II, 112-113.

(1) Buonarotti, qui a réuni beaucoup de témoignages et de monumens relatifs à *Némésis*, n'a pu en produire aucun d'origine purement grecque, qui prouve que la *roue* ait été donnée pour symbole à cette divinité, *Osservaz. istoriche sopra alc. medaglioni*, p. 219-228. Aussi les Académiciens d'Herculanum ont-ils observé avec raison que cette *roue* n'avait pu être empruntée que des images de *Tyché*, *Pittare d'Ercolano*, III, tav. X, 52, not. 8. Les monumens sur lesquels on voit une *roue* aux pieds d'une des *Parques*, tels que le célèbre cippe de Cæcilius Ferox, Zoëga, *Bassiril.* I, XV, ou les sarcophages de la *mort de Méléagre*, *ibid.* I, XLVI, sont pareillement d'époque romaine; et sur ces monumens mêmes, le symbole en question se rapporte à *Tyché*, considérée comme la *Destinée* ou la *Nécessité* suprême. C'est à ce titre sans doute que, sur un rare monument de l'art grec, sur un vase peint représentant *Perséphoné enlevée par Hadès*, le génie mystique, qui vole au-dessus du groupe principal, porte suspendue à l'une de ses mains, par une bandelette, une *roue*, symbole de cette inévitable Destinée; Tischbein, *Vases d'Hamilton*, III, 1.

(2) Voy. au sujet de ces pierres, dont la plupart sont d'époque romaine ou de style d'imitation, Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, n. 1808 à 1815, et Millin, *Pierr. grav.* I, LIV, 135-142.

que ce soit, ne nous l'a montrée jusqu'ici avec la *roue ailée*[1]. Mais les *chars ailés* sont attribués, dans le langage poétique, aussi bien que dans celui de l'art, à plusieurs divinités, notamment à *Athênê*; et il est sur-tout remarquable que l'image la plus anciennement figurée sur la proue des vaisseaux d'Athènes, fut une effigie d'*Athênê guidant un char ailé*[2]. C'est donc le *char ailé* de cette déesse qui me paraît représenté sur notre vase, au moyen d'une seule *roue*, par un procédé tout-à-fait conforme au génie grec, et dont il existe d'ailleurs plus d'un exemple[3]; et ce *char ailé* est effectivement l'indice le plus caractéristique du long voyage entrepris par *Athênê* elle-même pour suivre son protégé jusqu'au terme de sa périlleuse entreprise.

(1) La *roue ailée* se rencontre bien rarement sur les monumens, si ce n'est sur ceux qui ont rapport au mythe de Triptolème; et peut-être, y a-t-il lieu de s'étonner qu'une image, si fréquente dans la langue poétique, soit restée presque étrangère à celle de l'imitation. Le *char ailé* de la Fortune, Sandrart, *Icon.* 5, est presque une exception au système général de l'antiquité figurée; tandis que, chez les poètes, on trouve à chaque instant des expressions telles que celles-ci : *Volucrem currum*, Horat. *Carm.* I, 34, 8, ou *aligero axe*, Ovid. *Fast.* IV, 561, ou *volatiles rotæ*, Mart. Capell. *Napt. phil.* I, qui répondent à celles de πτερο-φόρων ὀχημάτων, Eurip. *Fragm. Phaeton. apud* Longin. XV, 4; *Orest.* 1001; *Ion.* 122; voy. Voss, *Brief. mythol.* I, 76-77. Je puis cependant produire, outre notre vase de Nola, un autre monument où cette image rare et curieuse se trouve employée d'une manière aussi remarquable que l'est le sujet même de la représentation. C'est un fragment de mosaïque, d'un style qui accuse la décadence, mais qui n'en reproduit pas moins pour nous un monument d'une belle époque de l'art, et, en tout cas, d'une haute érudition. Ce morceau avait été recueilli dans une collection privée de Venise par Millin, d'après le manuscrit duquel j'en publie le dessin, que l'on peut voir, planche XLIII, 2. La figure principale est celle d'un homme vêtu de l'espèce de *tablier* propre aux victimaires romains, marchant sur deux *roues ailées*, avec une *balance* dans la main gauche, et une espèce de *bâton* ou de *massue*, qu'il élève de la main droite, dans l'attitude d'en asséner un coup, mais, à ce qu'il semble, arrêté dans sa course et empêché dans son action par un personnage placé debout devant lui. Derrière, sont un vieillard barbu, qui paraît vouloir détourner aussi le même coup par une intercession pacifique, et une femme, les cheveux épars, la tête penchée, dans une attitude de deuil et avec une expression de douleur, qui semblent indiquer une *præfica*. Le motif de cette composition et la réunion de ces figures pourraient donner lieu à beaucoup de conjectures, que je m'abstiendrai toutefois de proposer, en laissant le champ libre à quiconque voudra s'y hasarder. Je me bornerai à faire remarquer tout ce qu'a de neuf et de curieux le personnage que j'ai désigné en premier lieu. Les deux *roues ailées*, sur lesquelles il marche, d'une manière qui ne s'était encore produite, à ma connaissance, sur aucun monument figuré, offrent, en langage de l'art, l'équivalent de l'image homérique d'*Até, marchant, non sur le sol, mais sur la tête des hommes*, *Iliad.* XIX, 93; et, suivant toute apparence, ce symbole se rapporte à la *marche rapide* de l'inévitable *Destinée*, ou de *Tyché*. Ce qui le prouve, c'est le double attribut que porte ce personnage; d'une main, l'espèce de *massue*, ῥόπαλον, ou ῥόπτρον, qui est évidemment le Δίκης ῥόπτρον, d'Euripide, voy. plus haut, p. 213, et de l'autre, les *balances*, τάλαντα, l'un des plus anciens symboles donnés à *Tyché*, sous sa forme primitive, c'est-à-dire, l'instrument même de la *Psychostasie*, lequel devait, à ce titre, servir à désigner la *Nécessité* suprême, dans la langue de l'art, comme on le voit sur la célèbre patère de Jenkins, Winckelmann, *Mon. ined.* 153, et sur des vases peints, Millin, *Vases peints*, I, XIX, et qui avait le même sens, dans la langue poétique, comme on en a des exemples, depuis le siècle d'Homère jusqu'à celui d'Alexandre. J'en puis produire, pour cette dernière époque, un témoignage qui me dispensera d'en citer d'autres; c'est celui d'une rare inscription, qui dut être gravée sur la base d'une statue d'Aristide à Athènes, et qui commence par : Οὐδὲ ΤΥΧΗΣ σ' ἐδάμασσε πάλιν κλίναντα ΤΑΛΑΝΤΑ, dans Boeckh, *Corp. inscript. græc.* part. II, c. III, n. 911, p. 530; voy. aussi *Anthol. Pal.* Append. III, III, 46, 800, Jacobs. Il y aurait, sur le rapport de ces symboles funéraires avec les autres figures de notre bas-relief, et sur la signification de ces figures elles-mêmes, beaucoup de choses à dire, que je me vois forcé de supprimer : mais je ne puis m'empêcher d'indiquer encore un monument qui nous offre une application nouvelle de ces mêmes symboles, avec cette intention indubitable; c'est un bas-relief de sarcophage, du musée de Vérone, CXXXIX, 1. On y voit un génie de la mort ou du sommeil, dans son attitude et avec son attribut accoutumés; au-dessous, se lit l'inscription : C. FICARIUS. H. M. H. N. S. (Hoc Monumentum Heredes Non Sequetur); et dans la partie supérieure, est un personnage vêtu et assis, avec une *roue* debout à côté de lui, et des *balances* dans sa main droite. Ni Maffei, ni Gruter, qui publia le premier ce curieux monument, DCCCCXI, 17, n'en avaient compris l'intention, laquelle ne pouvait résulter en effet que du rapprochement des témoignages et des monumens que je viens de réunir.

(2) C'est ce que nous apprend Euripide, à l'occasion des vaisseaux des fils de Thésée, *Iphig. in Aul.* 249-52 :

θεὰν
Παλλάδ' ἐν μωνύχοις
Ἔχων ΠΤΕΡΩΤΟΙΣΙΝ ΑΡΜΑΣΙΝ θετὸν
Εὔσημόν τε φάσμα ναυβάταις.

L'usage de sculpter ou de peindre sur les vaisseaux une image de Pallas, est encore attesté par un bas-relief d'un tombeau de Pompéi, où se voit un buste casqué de Minerve, représenté de bas-relief, Mazois, *Ruines de Pompéi*, part. I, pl. XXII, 2.

(3) Voy. Millin, *Vases peints*, t. II, p. 115.

§ VII.

L'extrême importance du groupe où nous avons reconnu *Néoptolème renversé dans les bras de Thanatos*, nous fait un devoir de revenir sur cette représentation si neuve et si curieuse. La présence du *Génie de la mort*, si positivement constatée sur un monument de la plus belle époque de l'art grec, est un fait désormais acquis à la science, et dont il doit nous être permis de rechercher les conséquences.

Un illustre antiquaire, Zoëga, avait cru devoir protester contre cette dénomination vulgaire de *Génie de la mort*, qu'il soutint avoir été inconnue aux Grecs[1]. Cette assertion, qu'il ne s'était pas donné la peine d'établir et qu'il n'a malheureusement pas eu le temps de justifier, comme il se l'était promis, ne peut être considérée que comme une distraction de cet habile homme, qu'on aurait tort de juger à la rigueur et de combattre longuement. La personnification de *Thanatos* était une des plus anciennes que le génie grec eût créées; elle se produit fréquemment dans Homère, aussi bien que celle de la *Kêr*, la *Nécessité de mourir*[2]. On la retrouve d'une manière plus expresse encore dans la *Théogonie* d'Hésiode[3];

(1) *Bassirilievi di Roma*, t. I, p. 63, not. 15.

(2) M. Lange a réuni et discuté, *Einleitung in das studium der griechisch. Mythologie*, p. 121 et suiv., tous les passages homériques, où les mots Θάνατος, Μοῖρα, Αἴση, Κῆρες, δύο Κῆρε θανάτοιο, se présentent dans un sens plus ou moins abstrait, mais le plus souvent avec l'idée d'une personnification réelle et positive; voy. sur-tout *Il.* XIV, 231; XVI, 681-82, 853; XVII, 485; XXI, 565. On sait d'ailleurs combien ce système de personnifier des êtres métaphysiques, des passions ou des idées morales, était familier à Homère, comme il est conforme au génie d'une civilisation vierge et poétique. La *Kêr*, ἡ θανατηφόρος Μοῖρα, comme dit le Grand Étymologique, *v.* Κήρ, avait été de bonne heure personnifiée aussi par Homère, sous des traits formidables, ainsi qu'on en peut juger d'après les épithètes qu'il lui donne ὀλοήν, στυγερή, *Il.* XVI, 849, et XXIII, 79, et sur-tout, d'après la manière dont il la dépeint, sur le bouclier d'Achille, *Il.* XVIII, 535 sqq. Conf. Hesiod. *Scut.* 254. L'image hideuse de cette *Kêr* avait été figurée sur un monument réel, sur le coffre de Cypsélus, Pausan. V, 19, 1, avec des griffes et des dents d'animal : trait qui suffirait seul pour détruire la théorie de Voss, *Brief. mytholog.* I, XXXI-XXXIII, sur la laideur inconnue aux compositions primitives de l'art; voy. Boettiger, *les Furies*, éclairc. VI, p. 102.

(3) Hesiod. *Theogon.* 756-57. Add. *Hymn. Orph.* LXXXIV, 8; Virgil. *Æn.* VI, 278. A cette occasion, je crois pouvoir proposer l'explication d'un superbe autel funéraire, inédit, du Musée Chiaramonti, qu'on me saura gré, en tout cas, d'avoir fait connaître; voy. pl. XLVI, n. 1. L'inscription, dont il est orné :

DIS MANIBVS
LVCCIAE.C.F
TELESINAE
SACRVM

ne donne lieu à aucune observation, si ce n'est que l'orthographe inusitée du nom de LVCCIAE se retrouve dans celui de LVCCIO, d'un tombeau de Pompéi, Mazois, *Ruines de Pompéi*, I, 39. Cette inscription, du reste, ne permet pas de douter que le sujet représenté sur ce monument ne se rapporte, comme le monument lui-même, à une intention funéraire. Le bas-relief sculpté au-dessous de l'inscription, offre une femme dont le péplus voltige et *s'enfle au-dessus de sa tête* : costume qui paraît avoir été spécialement affecté aux *divinités de l'air*, Visconti, *Mus. P. Clem.* II, XII, 23, et IV, XVIII, 39. C'est de cette manière, en effet, que sont le plus souvent représentés les *Vents*, tels que celui de la célèbre coupe Farnèse, et particulièrement la *Nuit*, Bellori, *Lucern.* I, 8, et *Séléné*, *Mus. P. Clem.* IV, XVI, 31. La femme figurée sur notre bas-relief porte sur ses bras *deux enfans;* à sa droite, est une femme debout tenant un *masque de Méduse*, *gorgoneion*, type funéraire trop connu pour avoir besoin d'être justifié par des exemples, et dont Herder a remarqué avec raison l'emploi qui s'était fait si fréquemment, à cette intention, sur des urnes étrusques, aussi bien que sur des sarcophages romains; voy. ses *Observations sur la dissertation de* Lessing, trad. dans le *Recueil* de Jansen, t. IV, p. 28. De l'autre côté, est une troisième femme, qui paraît être endormie, la tête appuyée sur sa main gauche, et qui fait évidemment allusion au *sommeil*, comme la première à la *mort*. Il suit de là, par une induction à-peu-près irrécusable, que la figure placée au milieu, avec deux enfans sur ses bras, est la *Nuit, portant Hypnos et Thanatos*, type tout-à-fait conforme au groupe imaginé par Hésiode, et non moins bien approprié à un monument funèbre. Les nombreux et riches accessoires de ce cippe sépulcral, proclamé avec raison par l'auteur de l'*Elenco degli oggetti esistenti nel museo Vaticano*, p. 148, Roma, 1821, *l'un des plus beaux et des mieux ornés que l'on connaisse*, sont aussi parfaitement d'accord avec sa destination funéraire; mais j'avoue que je ne m'explique pas bien le rapport du bas-relief sculpté dans la partie inférieure, et représentant un *Berger entouré d'animaux*, avec le sujet principal de notre monument. Je crois devoir laisser ce point indécis, plutôt que de hasarder des conjectures qui ne me satisferaient pas moi-même; et je m'abstiens aussi de réfuter l'opinion vulgaire qui voit, dans le groupe de la Nuit et des deux jumeaux, *Latone* avec *Apollon et Diane*, ou *Télésina* elle-même *avec deux enfans morts-nés*. Mais je rappellerai qu'un groupe presque semblable à celui-ci s'était déjà montré sur un autel votif publié par Muratori, d'après un dessin de Pirro Ligorio, *Thesaur. inscript.* I, XXVIII. Le bas-relief qui décore la face antérieure de cet autel dédié au Soleil, à Mithra et à la Lune, offre une femme vêtue d'un péplus qui voltige au-dessus de sa tête, et portant sur ses bras deux enfans, chacun desquels tient un flambeau droit et allumé, avec les symboles de la Lune

les Tragiques l'avaient admise à leur tour[1]; et l'art qui, dans son langage symbolique, resta toujours si intimement lié à la poésie, s'était de bonne heure emparé de ces images favorables. Les deux jumeaux homériques, *Thanatos* et *Hypnos*, portés sur les bras de leur mère commune, la *Nuit*, figuraient sur le coffre de Cypsélus[2]; ces deux mêmes génies avaient chacun, à côté l'un de l'autre, leur statue à Sparte, et cela, observe Pausanias, conformément à la doctrine d'Homère[3]. A aucune époque, cette doctrine ne cessa d'être familière aux Grecs; et depuis Euripide, qui mit en scène *Thanatos*[4], qui le montra sous une forme réelle, parlant et agissant sur le théâtre d'Athènes, jusqu'à Lucien, qui le décrit[5], sans doute d'après des monumens connus et répandus de son temps, ce génie redoutable demeura l'une des images les plus communément employées par les artistes, comme par les poètes.

Ce point une fois établi, il ne s'agit plus pour nous que de retrouver, sur les monumens qui nous restent, une image qui dut nécessairement s'y produire. En recherchant *de quelle manière les anciens avaient représenté la mort*[6], l'ingénieux et savant Lessing ne put embrasser dans cet examen qu'un trop petit nombre de bas-reliefs romains, qu'il ne connaissait encore

et du Soleil. Il est évident que ce groupe, pareil à celui du cippe de Télésina, est dérivé du même type, c'est à savoir, du groupe sculpté sur le coffre de Cypsélus, et conséquemment, que sur les deux bas reliefs dont il s'agit, c'est la *Nuit*, et non pas, comme on l'a cru, l'*Éternité*, qui porte ses deux enfans, avec cette seule différence, que les deux jumeaux ont, sur le second de ces bas-reliefs, les symboles de la Lune et du Soleil.

(1) Æschyle, dans sa tragédie de *Niobé*, avait personnifié *Thanatos*, comme le *seul des dieux qui ne reçoit pas de présens*; *apud* Schol. Sophocl. *El.* 137.

(2) Pausan. v, 18, 1. Peu de passages de cet auteur ont été l'objet de plus d'opinions ou d'interprétations diverses que celui-ci, depuis Lessing, *Sämmtl. Schrift.* X, 136, ff., jusqu'à M. Welcker, *Zeitschr. für Gesch. u. Ausl. d. alt. Kunst*, 1, 2, 278. J'avoue que je serais disposé à adopter, avec le dernier éditeur de Pausanias, M. Siebelis, II, 248-250, la version des *pieds contrefaits*, pour διεστραμμένους τοὺς πόδας; mais j'entendrais cette expression, qui ne peut avoir rapport à aucune intention symbolique sur le monument même, je l'entendrais, dis-je, dans le même sens que les mots σκολιὰ ἔργα de Strabon, XIV, 640, sur lesquels on n'a guère moins disputé, et qui, interprétés des anciens monumens de l'art, tels, par exemple, que les sculptures de Sélinonte, *Sculpt. metop. of Selinus*, pl. VIII, IX, donneraient effectivement l'idée de parties du corps contournées ou contrefaites; je rappelle, à cette occasion, ce qui a été remarqué plus haut, *Achilléide*, p. 94, note 2.

(3) Pausan. III, 18, 1: Ἄλλα δὲ [Ἀγάλματα] Ὕπνου καὶ ΘΑΝΑΤΟΥ· καὶ σφᾶς ἀδελφοὺς εἶναι κατὰ τὰ ἔπη τὰ ἐν Ἰλιάδι ἥγηνται. M. Siebelis n'a fait aucune observation sur ce passage.

(4) Euripid. *Alcest.* 24-26:

Ἤδη δὲ τόνδε ΘΑΝΑΤΟΝ εἰσορῶ πέλας
Ἱερῆ θανόντων, ὅς νιν εἰς Ἅιδου δόμους
Μέλλει κατάξειν.

Nous ignorons malheureusement sous quels traits et sous quel costume Euripide avait fait apparaître son *Génie de la Mort*. Le Scholiaste se tait sur ce point intéressant de l'ancienne σκευοποιΐα théâtrale; et Macrobe ne supplée qu'imparfaitement à son silence, en disant que ce personnage portait un *glaive*, *Sat.* v, 19. Ce dernier trait résulte en effet de ce que dit *Thanatos* lui-même, *Alcest.* 77, en parlant du *glaive* qui lui sert à couper le *cheveu fatal*; conf. Virgil. *Æn.* IV, 698-704. Il est certain, de plus, qu'il était vêtu d'un *péplus noir*, d'après les expressions: Ἄνακτα τὸν ΜΕΛΑΜΠΕΠΛΟΝ νεκρῶν, *Alcest.* 843, dont se sert Hercule. Le Scholiaste fait, sur ce dernier vers, une observation importante, en ajoutant qu'il avait aussi des *ailes noires*: Εἰδωλοποιεῖται μελαίνας πτέρυγας ἔχων ὁ Θάνατος; observation qui n'exige pas nécessairement, comme l'a cru un des éditeurs de cette tragédie d'Euripide, Kuinoel, Lips. 1789, que l'on corrige μελάμπεπλον, en μελάμπτερον. Euripide confirme ailleurs cette particularité de costume, lorsqu'il fait dire à Alceste, 268-71, Matthiæ:

Ἄγει μ', ἄγει μέ τις· οὐχ ὁρᾷς;
Νεκύων ἐς αὐλὰν,
Ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι
Βλέπων ΠΤΕΡΩΤΟΣ Ἅιδας.

Car il n'est pas douteux que, dans ce passage, Ἅιδας πτερωτός ne soit le même personnage que Θάνατος μελάμπτερος, bien que Lessing n'ait pas cru devoir prononcer affirmativement sur ce point, non plus que sur les *ailes noires* de Thanatos. En réunissant les traits divers de la description d'Euripide, que nous verrons bientôt justifiée par d'autres témoignages, et qui se trouvera d'ailleurs conforme à des monumens de l'art, nous pouvons donc admettre en toute certitude que *Thanatos*, tel qu'il fut produit sur le théâtre d'Athènes, était un personnage *vêtu de noir*, *avec de grandes ailes* pareillement *noires*, et *portant un glaive*. Ce dernier trait avait été emprunté d'un plus ancien poète tragique, au témoignage de Servius, *ad* Virg. *Æn.* IV, 694: ce qui est une nouvelle preuve du fréquent emploi qui avait été fait, sur le théâtre grec, de ce personnage allégorique.

(5) Quoique l'apparition décrite par Lucien, *Philops.* 31, VII, 283, Bipont., n'ait rien de sérieux, il est évident que les traits qu'il donne à ce génie funèbre, Αὐχμηρὸς, καὶ κομήτης, καὶ μελάντερος τοῦ ζόφου, doivent être conformes à l'idée que s'en faisait la superstition populaire. Un peu plus loin, *ibid.* 32, 285, il parle de jeunes gens qui voulaient effrayer Démocrite, στειλάμενοι νεκρικῶς ἐσθῆτι μελαίνῃ; et ce trait est évidemment encore puisé à la même source. Le Scholiaste fait sur ce dernier passage une remarque qui nous apprend le motif pour lequel les Grecs, en personnifiant *Thanatos*, lui avaient donné une *stola noire*, c'est que τοὺς νεκροὺς οἱ παλαιοὶ μελαίναις στολαῖς ἀμφιέννυσαν.

(6) Ce morceau remarquable a été traduit dans le *Recueil* de Jansen, t. II, p. 1-107.

que d'une manière bien imparfaite, d'après les gravures de Boissard, de Gruter ou de Bellori. Cependant, guidé par une sagacité vraiment prodigieuse par rapport au temps et au pays où il écrivait, il pénétra, à l'aide des textes seulement, jusqu'à l'intelligence des monumens; et devinant, pour ainsi dire, le génie grec, à travers des réminiscences romaines, il alla jusqu'à soupçonner que la *Mort* et le *Sommeil* avaient bien pu être personnifiés dans les deux figures du célèbre groupe de Saint-Ildefonse. Herder, à son tour, dans des observations pleines de savoir, de justesse et de goût[1], contredit quelques-unes des idées de Lessing, entre autres celle qui vient d'être énoncée; il en justifia et développa quelques autres; mais en soutenant que *Thanatos*, sous ses traits les plus formidables, avait été banni du domaine de l'imitation, parce que les seuls monumens d'après lesquels il avait pu former sa théorie, monumens d'époque romaine pour la plupart, n'offraient en effet aucune trace de cette sorte de personnification, il méconnut le génie grec sous sa forme originale et primitive. L'image terrible de *Thanatos* s'était peu à peu adoucie, comme tant d'autres images du même genre, à mesure que l'imitation avait suivi, dans son progrès, la marche de la civilisation; et le groupe de Saint-Ildefonse nous offre peut-être le plus haut degré de cet euphémisme de l'art, joint à la plus grande perfection de cet art lui-même, si l'on admet, relativement au groupe en question, l'interprétation qu'en ont proposée tout récemment deux savans antiquaires, M. Gerhard[2] et M. Welcker[3], l'un et l'autre arrivés, par une voie toute différente, à-peu-près au même résultat que Lessing. Il est certain, en effet, que toutes les données antiques s'accordent et se combinent dans cette hypothèse, d'une manière bien plus satisfaisante que dans aucune autre. Mais pour constater la personnification de *Thanatos*, sous sa première forme, et sur-tout pour remplir l'intervalle qui s'étend entre ce type primitif et les monumens de la belle époque de l'art, il reste encore à expliquer plus d'une représentation purement grecque, qui n'a pas été rapportée à ce sujet; il en est aussi quelques autres tout-à-fait nouvelles, que je puis produire à mon tour; et j'ose croire que, sous ce double rapport, j'ajouterai quelque chose au domaine de nos connaissances.

La plus remarquable peut-être des images de *Thanatos* connues jusqu'ici, est celle de la célèbre pierre de Stosch, où Winckelmann et tous les antiquaires à sa suite crurent voir *Jupiter foudroyant Sémélé*, dans un *vieillard barbu et ailé, qui tient entre ses bras une femme endormie*[4]. Si le *foudre* semblait donner quelque appui à cette explication, ce symbole, qu'il était si facile d'interpréter d'une toute autre manière, manquait absolument sur une seconde pierre du même sujet[5]; et la physionomie du personnage, ses ailes, son ample vêtement,

(1) Ces *observations* de Herder se trouvent traduites dans le recueil précédemment cité de Jansen, t. IV, p. 1-101.

(2) Gerhard, *Venere Proserpina*, p. 49. Il est bien à regretter que les notes qui devaient accompagner ce docte opuscule, aient été supprimées dans l'insertion qui en a été faite au t. IV de la *Nuova Collez. di opusc. pubbl. dall'* Inghirami, Poligr. Fiesol. 1826, 8°. Mais les articles du *Kunstblatt*, 1825, n°s 16-19, dans lesquels l'auteur avait d'abord exposé ses idées principales, avec l'indication des monumens qui les appuient, suppléent en partie à ce défaut.

(3) Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, p. 53-70. Tout ce morceau est un vrai modèle de discussion archéologique.

(4) Winckelmann, *Monum. ined.* n. 1. Il avait déjà exposé cette opinion, dans sa *Description des pierres de Stosch*, n. 135, p. 53-55. Le monument dont il s'agit est une pâte antique; il a été publié de nouveau dans le *Choix des pierres mythologiques*, de Schlichtegroll, qui suivait encore l'explication de Winckelmann.

(5) Cette seconde pierre, publiée et expliquée aussi par Winckelmann, *Descript. des pierres de Stosch*, 136, p. 135, et *Mon. ined.* n. 2, avait été publiée auparavant par Ficoroni, *Gemm. rar.* tab. VIII, n. 6, qui, dans son explication, avait presque touché le but; car il reconnaissait, sur ce monument, un sujet funéraire qu'il interprétait ainsi : « Senex barbatus alatusque, « *Tempus*, idemque, dum extinctam feminam juniorem gremio « continet, inspicientes commonefacere videtur velle sese im- « maturâ morte adolescentium quoque hominum vitam extin- « guere. » Il n'y a presque à changer, dans cette explication, que le mot *Tempus*, en celui d'*Orcus*, pour la rendre tout-à-fait conforme à la vraie doctrine antique.

étaient d'ailleurs des caractères bien difficiles à concilier avec le personnage de Jupiter. Ce fut donc avec autant de raison que de sagacité que M. Boettiger reconnut[1], dans ce vieillard, *Thanatos*, à qui ces *grandes ailes* et ce long *vêtement de deuil* ne convenaient pas moins bien, en effet, que cette action même de soutenir entre ses bras une femme plongée dans le sommeil. A l'égard de cette dernière figure, l'illustre antiquaire eût pu faire un rapprochement qui eût donné plus de poids à son excellente explication, et qui m'avait échappé, lorsque je hasardai moi-même une explication nouvelle de la *Cléopâtre* du Vatican[2]; c'est que la femme endormie entre les bras de *Thanatos*, est précisément dans la même attitude et dans le même costume que cette statue célèbre : d'où il résulte que l'une et l'autre reproduisent le type d'une figure sépulcrale, destinée à être placée sur un tombeau; et c'est à cette explication, qui ne répugne point à l'idée de Visconti, puisque *Ariane endormie* a bien pu fournir le premier type d'une semblable figure, que je crois devoir m'arrêter définitivement.

Thanatos, tel qu'il nous apparaît sur la première pierre de Stosch, est donc un vieillard à visage sévère, avec une barbe épaisse et une chevelure touffue, pourvu de grandes ailes noires, et vêtu d'une longue tunique probablement noire aussi, attendu que c'était chez les anciens la couleur la plus généralement employée pour le deuil[4]. C'est sous de pareils traits que nous le représentent une foule d'images poétiques des Grecs et des Latins[5], qui se

(1) Dans le *recueil* cité plus haut, de Schlichtegroll, p. 63. Cette opinion du savant antiquaire de Dresde paraît avoir obtenu l'assentiment universel; voyez entre autres, Millin, *Vases peints*, II, p. 10, note 4.

(2) Voyez plus haut, *Achilléide*, 25-29. Je remarque ici que M. Carlo Fea avait cru voir une *Sémélé* dans cette statue de femme endormie, et il se fondait principalement à ce sujet sur la pierre de Stosch publiée par Winckelmann; voyez ses *Observations sur l'histoire de l'art*, t. II, p. 394, de la traduct. franç. Mais ce rapprochement avait été justement réprouvé par *Millin*, dans sa *Description des statues du jardin des Tuileries*, p. 88.

(3) Un monument, qui ne m'était pas inconnu, mais dont le souvenir m'avait échappé, la médaille de Périnthe, représentant *Ariane endormie*, absolument dans l'attitude et dans le costume de la *Cléopâtre* du Vatican, donne en effet le plus grand poids à l'opinion de Visconti; voy. la dissertation publiée, au sujet de cette curieuse médaille, par M. Jacobs, *Denkschriften der Münchner Akad.* Bd. V, S. 1, ff., et rappelée par MM. Ott. Müller et Schorn, dans l'analyse qu'ils ont donnée de mon travail, *Götting. Anzeig.* 54-55, 538, et *Kunstblatt*, 1829, n. 56, p. 223. D'après l'autorité de ce monument, et non pas d'après les raisonnemens très-faibles qu'un autre critique, M. Letronne, *Journal des savans*, mai 1829, p. 291, oppose à mon explication de la statue du Vatican, je serais donc disposé à renoncer à cette explication; ce qui ne m'empêche pas de remarquer que, sur une peinture récemment découverte à Pompéi, et qui représente *Ariane abandonnée durant son sommeil par Thésée*, Zahn, *Neuentdeckte Wandgemälde in Pompei*, XXI, la princesse de Crète se montre dans une toute autre attitude et avec un costume tout différent : d'où il paraîtrait résulter qu'il y eut du moins plusieurs types employés pour cette figure, dans la circonstance même dont il s'agit.

(4) M. Boettiger a déjà indiqué, *Furies*, pag. 22, note 36, les principaux témoignages à l'appui de ce fait, que le *noir* fut dans toute l'antiquité la *couleur du deuil et de la mort*. L'*Alceste* d'Euripide fournit à cet égard les preuves les plus péremptoires; et, généralement, les Tragiques sont remplis de témoignages semblables. Ainsi, les compagnes d'Électre s'associent au *deuil* de leur maîtresse, en portant un *vêtement noir*, φάρεσιν μελαγχίμοις, Æschyl. *Coëph.* 9; ainsi, le vieux Tyndare porte le *deuil* de Clytemnestre, au moyen d'un *péplus noir*, μελάμπεπλος, Euripid. *Orest.* 457. Tout ce qui servait aux funérailles, chez les Grecs, les *vases*, les *instrumens*, les *bandelettes*, était *noir* ou *peint en noir*, ainsi qu'on en peut juger, entre autres exemples, par le récit des funérailles de Polydore, Virg. *Æn.* III, 62-68; de là, sans doute, la présence de tant de *vases noirs*, placés sur les degrés ou dans l'intérieur des tombeaux, qu'offrent les peintures des vases grecs; usage constaté, pour les Étrusques, aussi bien que pour les Grecs, par la découverte de *vases d'argile noirs* trouvés dans des tombeaux de Chiusi. M. Welcker a produit, *Nachtrag zu der Schrift über die Æsch. Trilogie*, p. 192-193, une foule de rapprochemens curieux, au sujet du *noir* employé dans les sacrifices funéraires, et, par analogie, dans le culte de *Bacchus infernal*. Le *noir* enfin était si généralement regardé dans l'antiquité, comme un signe de *deuil* et de mauvais augure, que, depuis les *voiles noires*, μέλασιν ἱστίοις, Pausan. I, 22, 5, du vaisseau de Thésée, jusqu'au *vieillard vêtu de noir*, atratus senex, dont la présence fut prise comme un présage de *mort* par Galba, Sueton. *Galb.* 18, la doctrine des anciens n'a jamais varié sur ce point. Il y avait néanmoins des exceptions à cet usage général. Ainsi, les Messéniens avaient coutume d'enterrer les morts d'un rang éminent, dans des *tissus de couleur blanche*, ἱμάτια ἐπιβεβλημένων λευκά, Pausan. IV, 13, 1; conf. Artemidor. II, 3, 132; Reif. Mais cette pratique se liait à des idées symboliques que j'aurai occasion d'expliquer ailleurs.

(5) A l'appui des passages déjà cités plus haut d'Euripide et de Lucien, je rappellerai que la *mort* est fréquemment désignée par les poètes grecs, comme un *spectre noir ailé*, φάσμα μελανόπτερον, Euripid. *Hecub.* 705; image souvent employée aussi par les Latins, Grat. *Cyneg.* 347 : Orcus *nigris* orbem circumsonat *alis*; et à cette occasion, je crois devoir avertir que la *petite figure noire et ailée*, représentée au-dessus du char d'Achille, sur le vase que j'ai publié, *Achilléide*, planche XVIII, n. 1, et que j'avais cru pouvoir expliquer par *Phobos*, représente

rapportent sans doute aux monumens figurés que Lucien avait en vue, et dans le nombre desquels je pourrais citer plus d'un vase grec, où l'on a trop légèrement reconnu *Borée enlevant Orithyie*. En effet, cette fable, quelle qu'en soit la primitive intention, ne semble pas avoir jamais pu être populaire chez les Grecs, si ce n'est pour exprimer d'une manière sensible, comme tant d'autres images du même genre que la poésie avait créées, et que l'art avait achevé de rendre familières, une mort subite ou prématurée[1]. Ce ne peut être qu'à cette intention que l'*Aurore enlevant Céphale*, ou *Borée enlevant Orithyie*, se soient produits sur des vases grecs, comme le *ravissement de Ganymède* ou d'*Hylas*, comme l'*enlèvement des Leucippides*, sont devenus plus tard des types usuels de sarcophages romains. Sans doute aussi *Thanatos* avait bien pu figurer, au même titre, sur les monumens de l'art, ainsi que dans la langue poétique; et lorsque le personnage ailé qui poursuit ou qui enlève une jeune femme, offre quelques-uns des traits propres à *Thanatos*, peut-être y a-t-il en effet plus de raisons pour reconnaître dans cette image *Thanatos*, que *Borée*. Ainsi, sur un vase publié par Millin[2], le *vieillard* vêtu d'une tunique courte serrée et sans manches, avec de grandes ailes, poursuivant une jeune fille qu'il est près d'atteindre, et dont la compagne se sauve effrayée, ne semble pouvoir, sous aucun rapport, être pris pour *Borée*, tandis que tout, dans cette composition, paraît convenir à *Thanatos*. Je crois être encore mieux autorisé à

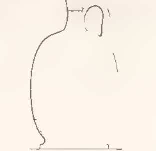
l'*ame* [εἴδωλον] *de Patrocle*, suivant une inscription qui accompagne cette même figure, sur un vase du même sujet récemment découvert à Canino. Le *Génie de mort* qui apparut à Brutus avant la bataille de Philippes, était pareillement *noir*, *d'un aspect terrible, avec une longue barbe, et des cheveux en désordre*, Plutarch. *Brut.* 36, ou, pour me servir des propres expressions de Valère-Maxime, décrivant une apparition semblable, I, 7, 7: [Hominem] *ingentis magnitudinis, coloris nigri, squalidam barba et capillo demisso*, tel, en un mot, que Lucien dépeint ce même génie, αὐχμηρὸς καὶ κομήτης καὶ μελάντερος τοῦ ζόφου. Du reste, le témoignage le plus positif sur l'emploi de la *couleur et des vêtemens noirs*, dans des occasions ou pour des sujets funéraires, est peut-être celui de Dion Cassius, dans le récit si curieux qu'il nous a laissé du repas funèbre célébré par Domitien, où des *enfans, nus, le corps peint en noir, comme les ames des morts*, représentaient le *génie funèbre de chacun* des convives, Dion, LXVII, 9: Παῖδες εὐπρεπεῖς γυμνοὶ, ΜΕΛΑΝΙ καὶ αὐτοὶ κεχρισμένοι εἰσῆλθον, ὥσπερ ΕἼΔΩΛΑ.... ὁ παῖς ἐκεῖνος τὸ ΔΑΙΜΟΝΙΟΝ ἑκάστῳ.

(1) Voy. à ce sujet les ingénieuses observations de M. Boettiger, *Archäol. der Malerei*, p. 293-94, que j'aurai plus d'une occasion de confirmer par de nouvelles applications.

(2) Millin, *Vases peints*, t. II, pl. V, p. 10-12. Une composition presque semblable se voit dans le recueil de Tischbein, III, 31, si ce n'est que le personnage réputé *Borée* a des ailes tout-à-la-fois *aux chevilles* et *aux épaules*. Le même sujet, à-peu-près conçu de la même manière, se retrouve sur deux vases du Musée royal Bourbon, Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, t. I, p. 252 et 377, et sur un troisième, mais caractérisé d'une manière qui a paru moins certaine au savant que je viens de citer, *ibid.* 245. J'avoue que la présence d'une *seconde femme*, et sur-tout la manière dont le prétendu *Borée* est représenté, dans toutes ces compositions, *chauve, barbu* et *vêtu*, quelquefois même avec des *ailes aux chevilles*, ne me semblent pas faciles à concilier avec le trait de la fable d'Orithyie, tel qu'il est exposé par Pausanias, I, 19, 6: sans parler de la manière tout-à-fait différente dont Borée était figuré sur le coffre de Cypsélus, Pausanias, V, 19, 1, *avec deux queues de serpens*, en guise de jambes. Il me paraîtrait plus naturel de voir, dans ces sortes de représentations allégoriques, *Hadès ailé enlevant Proserpine*, au milieu de ses compagnes; ce qui revient à *Thanatos enlevant une femme*. Cette conjecture acquiert plus de vraisemblance, à l'inspection d'un curieux vase inédit, de la collection de M. Durand, dont on trouvera le dessin, pl. XLII B. Ce vase, d'une belle fabrique de Nola, d'un dessin fin et soigné, est orné, sur chacune de ses faces, d'un groupe de deux figures : le premier groupe offre un personnage barbu, le front ceint d'une bandelette, vêtu d'une tunique courte, brodée et à franges, sans manches, et d'un petit manteau attaché par-dessus, avec de grandes ailes déployées aux épaules, et d'autres ailes aux chevilles, s'apprêtant à saisir de la main droite ouverte une femme, vêtue d'une tunique longue à mi-manches, et d'un demi-péplus qu'elle relève d'une main à la hauteur de son épaule, tandis que de l'autre main elle exprime sa frayeur en fuyant devant l'homme qui la poursuit, et retournant la tête de son côté. Le second groupe se compose pareillement d'un homme et d'une femme, mais dans une situation tranquille. La femme, les cheveux tombant en longues tresses, la tête couronnée de lierre, enveloppée dans une tunique, dans les manches de laquelle ses bras qu'elle étend de chaque côté, sont cachés d'une manière tout-à-fait nouvelle, se reconnaît, à la *nébride*, étroitement serrée sur son corps, qu'elle porte par-dessus une seconde tunique plus courte, pour une *initiée* aux mystères de Bacchus; cette femme marche sur les pas d'un personnage barbu et couronné de lierre, vêtu d'une longue tunique et d'un *himation*, tenant d'une main le *kantharus* et de l'autre un cep de vigne, tel qu'on voit les ministres de Bacchus, ou Bacchus lui-même, figurés sur un si grand nombre de vases. En admettant que les deux groupes représentés sur celui-ci soient en rapport l'un avec l'autre, comme il est permis de le présumer, on pourrait voir, dans le premier, *Hadès enlevant Proserpine*; dans le second, *Ariane et Bacchus*, ou, ce qui serait une image équivalente, mais conçue d'une manière plus générale, *Thanatos enlevant une femme*, et cette même femme introduite, à titre d'initiée, par Bacchus, au séjour de la félicité éternelle. Dans tous les cas, il me paraît bien difficile de ne pas voir, sur notre vase, et probablement sur tous ceux qui offrent un sujet analogue, quelque composition allégorique et mystique, plutôt que le trait mythologique qu'on a cru d'abord y reconnaître.







proposer la même explication, au sujet d'un vase inédit que je publie, et qui fait partie de la belle collection de M. Durand[1].

Ce vase, d'une fabrique commune, se distingue du moins par la manière tout-à-fait neuve dont est conçu le sujet qu'il représente. On y voit un vieillard barbu et ailé, qui soutient dans ses bras une femme jeune et tremblante ; groupe semblable, à très-peu de chose près, à celui de la seconde pierre de Stosch: ce vieillard a la barbe et les cheveux hérissés, la physionomie étrange et sauvage, traits qu'on pourrait regarder comme propres à *Borée*[2], mais qui conviennent tout aussi bien sans doute à *Thanatos*. La *chlæna*, qui paraît être de *peau de bête*, attachée par un simple nœud sur la poitrine, est un élément de costume dont il n'est pas plus difficile de rendre compte, dans l'une que dans l'autre supposition[3], de même que la chaussure de ce personnage, laquelle consiste en deux courroies qui enveloppent le bas de la jambe, et qui se nouent au-dessus de la cheville, d'une manière qui a quelque rapport avec la chaussure d'*Hermès Chthonios*. La femme, vêtue d'un simple péplus, qui n'enveloppe qu'une partie de son corps et laisse sa poitrine à découvert, penche la tête vers la terre, avec une expression de frayeur qui n'est pas moins sensible dans le reste de son attitude. Il semble donc que tout, dans cette composition, puisse s'expliquer d'une manière également plausible, soit par *Borée entraînant Orithyie*, soit par *Thanatos enlevant une femme*. Il y aurait néanmoins, à mon avis, plus de probabilité pour la seconde opinion que pour la première; sans compter que le rapport entre le groupe de la pierre de Stosch et celui de notre vase, semble venir encore à l'appui de cette explication : mais voici de nouvelles considérations qui aideront peut-être à résoudre la question, et qui offriront, en tout cas, si je ne me trompe, un rapprochement neuf et curieux.

Peu de légendes populaires avaient obtenu plus de crédit dans l'antiquité, que celle du *Héros de Témesse*, qui donna lieu à l'érection d'un temple, et qui laissa, par un proverbe célèbre, de si profondes traces dans la langue et dans la mémoire des Grecs; on peut lire les détails de cette légende dans Strabon[4], dans Ælien[5], et sur-tout dans Pausanias, qui ajoute à la tradition orale qu'il avait recueillie, comme il le dit lui-même, de la bouche d'un voyageur, une notion bien remarquable et qui lui était personnelle, celle d'un tableau qu'il avait vu de ses propres yeux, et qui était une copie d'une ancienne peinture[6]. On y

(1) Voy. planche XLIV A.

(2) Le monument le plus authentique et le plus précieux, à tous égards, qui nous apprenne de quelle manière les *Vents*, en général, et *Borée*, en particulier, étaient représentés chez les Grecs, est sans contredit la tour octogone d'Andronic Cyrrhestès, à Athènes, Stuart, *Antiq. of Athens*, t. I, ch. III. *Borée* s'y voit figuré, pl. XXI, fig. 1, sous les traits d'un *vieillard*, à la barbe et à la chevelure touffues, vêtu d'une tunique courte, d'une seconde tunique à manches longues, et d'une chlamyde, avec des espèces de brodequins lacés; c'est à savoir, dans un costume *plus chaud* que celui de tous les autres vents, Sciron excepté, ainsi que l'a judicieusement observé Stuart. C'est au lecteur à juger si le vêtement de Borée, tel qu'il est représenté sur la tour des vents d'Athènes, s'accorde avec celui du personnage qu'on voit sur la plupart des vases peints, où l'on a cru reconnaître *Borée*, et en particulier sur le nôtre.

(3) La *chlæna de peau de bête*, χλαῖνα οὔλα, παχεῖα, dont Homère fait si souvent mention, *Iliad.* XXIV, 646 et alib.; conf. Polluc. *Onom.* VII, 13, 47, et qu'il accompagne de l'épithète ἀλεξάνεμος, *Odyss.* XIV, 529, équivalente à celle de χειμάμυναν, employée par Æschyle, *apud* Polluc. *Onom.* VII, 13, 61, se nommait proprement αὐτόκεπον, conf. Hesych. *v.* Αὐτοκόπθλον, et *ad h. loc.* Interpp. C'était un vêtement chaud, et sous ce rapport très-convenable pour Borée. On l'appelait aussi, à raison de cet usage même, χείμασθρον, *vêtement d'hiver*, Pollux, VII, 61, X, 125; et c'était le *lourd manteau* que désignait Cratinus, *ibid.* VII, 69, comme servant de *rempart contre Borée* : ἱμάτιον μοχθηρὸν, ὅταν ὁ ΒΟΡΡΑΣ καταπνεύσῃ. D'un autre côté, cette sorte de *chlæna* s'employait habituellement comme *couverture de lit*, ἐνεύναιον περιβόλαιον, Pollux, *ibid.* VII, 47, ainsi qu'il résulte de nombreux témoignages de poètes, Homer. *Iliad.* XXIV, 646; *Od.* XIV, 520; mais sur-tout du passage remarquable où Théocrite représente Amphitryon éveillé aux cris d'Alcmène, et accourant, vêtu d'une *chlæna de peau d'agneau*, ἀμνείαν χλαῖναν, *Idyll* XXIV, 61, qui était la couverture même sur laquelle il reposait. Sous ce rapport aussi, il semble que *Thanatos*, fils de la *Nuit* et frère du *Sommeil*, avait fort bien pu être représenté vêtu de cette sorte de *chlæna*.

(4) Strabon. VI, 255 C.

(5) Ælian. *Hist. var.* VIII, 18.

(6) Ce passage de Pausanias, VI, 6, 4, mérite d'être transcrit ici : Τόδε μὲν ἤκουσα, γραφῇ δὲ τοιᾷδε ἐπιτυχὼν οἶδα· ἦν δὲ αὕτη γραφῆς

voyait représentés le *fleuve Sybaris*, sous l'aspect d'un adolescent, ainsi que le *fleuve Calabros*, la *fontaine Calyca*, l'*Héroon* (de Politès[1]), la *ville de Témessa;* puis enfin le *Génie* vaincu par *Euthymus;* et ce *Génie* était peint, *horriblement noir de peau, terrible de physionomie*, et *vêtu d'une peau de loup*[2]. Les principaux traits de cette description, fournis par une ancienne peinture grecque, si bien d'accord avec ceux du personnage de *Thanatos*, tel que je l'ai établi d'après tant de témoignages classiques, et ce vêtement de *peau de loup*, qui ne semble pas moins en rapport avec le costume que porte le génie funèbre de notre vase, m'autoriseraient peut-être à voir, dans la représentation qui nous occupe, une allusion à ce mythe populaire de la Grande-Grèce. L'image du *Héros de Témesse, enlevant chaque année une jeune vierge*, ne pouvait sans doute être rendue d'une manière plus sensible que par le groupe figuré sur notre vase. Si l'on réfléchit d'ailleurs que ce vase, par sa fabrique même, qui est celle de la Basilicate, appartient à la contrée qui fut le théâtre de cette tradition, on ne pourra s'empêcher de trouver dans cette circonstance une probabilité nouvelle à l'appui de notre opinion; et lorsque enfin tous les accessoires de cette peinture se rapportent, comme le sujet même, à une intention funèbre[3], il sera bien difficile de ne pas admettre que c'est ici l'image générale de *Hadès*, ou *Thanatos, enlevant une femme*, conçue d'après la tradition locale, ou figurée d'après l'image particulière du *Héros de Témesse*, et devenue, à ce titre, sur les monumens de ce pays, un type commun de composition funéraire[4].

Une autre image de *Thanatos*, non moins sensible, et tout aussi méconnue, est celle

μίμημα ἀρχαίας. Νεανίσκος Σύβαρις, καὶ Κάλαβρός τε ποταμὸς, Καλύκα πηγὴ, πρὸς δὲ Ἡρῷόν τε καὶ Τεμέσσα ἦν ἡ πόλις· ἐν δὲ σφισι καὶ ΔΑΙΜΩΝ ὅντινα ἐξέβαλεν ὁ Εὔθυμος, ΧΡΟΑΝ δὲ ΔΕΙΝΩΣ ΜΕΛΑΣ, καὶ τὸ εἶδος ἅπαν ἐς τὰ μάλιστα ΦΟΒΕΡΟΣ, ΛΥΚΟΥ δὲ ἀμπίσχετο δέρμα ἐσθῆτα· ἐτίθετο δὲ καὶ ὄνομα Λύβαντα [Λυκάβαντα!] τὰ ἐπὶ τῇ γραφῇ γράμματα.

(1) J'ai ajouté ces paroles, d'après le témoignage de Strabon: Ἡρῷον Πολίτου τοῦ τῶν Ὀδυσσέως κ. τ. λ., qui justifie la leçon Ἡρῷον, au lieu de Ἥρα, admise par M. Siebelis, d'après Clavier, et qui prouve en même temps combien ce dernier a eu tort de traduire cet *Héroon* par une *ville de Héra*.

(2) M. Creuzer, qui rapporte cette légende à la doctrine des *mauvais Génies*, Δαιμόνων ἐξοικισθῶν καὶ ἐχθροποιῶν, *Symbolik*, III, 21-23, a rassemblé ailleurs, *ibid.* II, 131 et suiv., les témoignages relatifs à la signification sinistre du *loup*. Cet animal jouait un grand rôle dans ces sortes de contes populaires, depuis la fable de la métamorphose de *Lycaon*, jusqu'à celle de *Damarchus*, Pausanias, VI, 8, 2; et il est curieux d'observer ici avec quelle ténacité, et à travers quel intervalle de siècles et de peuples, s'est continuée jusqu'à nous une tradition grecque, type de notre *loup-garou* moderne; voyez à ce sujet les ingénieuses recherches de M. Boettiger, dans les additions à l'ouvrage allemand de Sprengel, *Histoire de la médecine*, t. I, partie II. Je rappellerai à cette occasion que, sur un curieux bas-relief étrusque, où se voit un *monstre à tête de loup*, Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. I, tav. LX, on a cru trouver l'expression de la fable grecque du *Héros de Témesse*, d'après une fausse interprétation du texte de Pausanias, depuis long temps réfutée par Heyne, *Gotting. nov. Comment.* V, p. 41 sqq. Ce serait également sans raison que l'on voudrait expliquer cette représentation par la fable de Lycaon; car, sur les nombreuses répétitions qui existent, dans le seul musée de Volterra, du bas-relief étrusque dont il s'agit, ce monstre, nommé *Volta* dans la légende de *Volsinii*, s'y produit avec des têtes d'animaux divers, de *loup*, de *taureau*, et d'autres encore; et dans une tradition ausonienne, qui paraît équivalente à celle-là, il est question d'un *monstre centauriforme*, nommé *Marès*, Ælian. *Hist. var.* IX, 16; voy. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 4, 6, II, 281; d'où il suit que c'est ici une fable proprement italique, et peut-être dérivée de l'Orient, d'après le système de ces représentations *à tête d'animal*, entièrement étranger aux arts de la Grèce, sauf une ou deux exceptions, qui sont elles-mêmes sans doute d'origine orientale.

(3) Les *flots* qui se voient au bas de cette peinture, la *base*, avec l'*œuf lustral*, et la *branche de myrte*, ont une signification mystique et funéraire suffisamment constatée. Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est la *plante campaniforme* figurée ici sous les traits généraux d'une *campanule*, ou d'un *convolvulus*, certainement avec une intention symbolique. On sait que, chez les Grecs, plusieurs plantes étaient consacrées aux divinités infernales, et notamment à Proserpine, telles que le *narcisse*, *Hymn. in Cerer.* 8, et 161, Mitscherlich, 110, l'*asphodèle* et la *mauve*, Hesiod. *Op. et D.* 41; ces deux dernières plantes sur-tout formaient la parure la plus habituelle des sépultures grecques, ainsi que le témoigne un distique rapporté par Eustathe, *in* Homer. III, 1698, ed. Rom., et qui s'est trouvé récemment inscrit sur un vase grec publié par M. Millingen, *Anc. uned. mon.* part. I, pl. XXXV-XXXVI, p. 86. Or, une plante analogue à celle que nous voyons sur notre vase se trouve précisément sur celui-ci; la même plante se voit à la main de la femme poursuivie par le prétendu *Borée*, que je crois être *Thanatos*, sur le vase de Millin, II, V, cité plus haut; et, ce qui est plus remarquable encore, c'est que parmi les plantes, toutes symboliques, dont se composait la célèbre couronne d'or du tombeau d'Armento, un savant a positivement reconnu le *convolvulus;* voy. Avellino, *Memor. dell' Accad. Ercolan.* I, p. 211: d'où il suit que cette plante avait la signification funéraire, qui, ajoutée aux autres symboles funèbres de notre peinture, en reçoit à son tour une confirmation nouvelle.

(4) Si l'on adopte cette opinion, qui doit paraître très-vraisemblable, l'image du *Génie ailé*, soit *Hadès*, soit *Thanatos*, *enlevant une femme*, telle qu'on la voit représentée sur les vases, équivaudrait à l'expression, qui revient si souvent dans les inscriptions sépulcrales, de Δαίμων ἀφαρπάξας, *apud* Boeckh. *Corp.*

que nous présente un vase curieux du recueil de Passeri[1]. On y voit, au revers d'un *cadavre étendu sur un lit funèbre,* un *Génie* d'une physionomie extraordinaire, le corps peint en *blanc,* vêtu d'une tunique courte, *noire,* pourvu de grandes *ailes noires,* avec des chaussures de la même couleur, et de la forme de celles qu'on voit habituellement à Hermès Psychopompe; mais ce qui devient sur-tout ici éminemment caractéristique, c'est que ce génie est accompagné, dans son vol rapide, d'un *serpent,* symbole funèbre très-significatif[2]. Passeri ne vit dans ce génie qu'un prétendu Mercure étrusque; ce qui était une conséquence presque inévitable de l'erreur générale de son temps, sur la nature de ces vases réputés étrusques: mais il y a peut-être lieu de s'étonner qu'en reproduisant de nouveau cette curieuse figure, comme un monument des anciennes religions italiques, un savant, tel que M. Creuzer, soit resté fidèle au vieux système d'interprétation étrusque[3]. Le sujet de la peinture principale ne permet pas de douter que la figure en question n'appartienne de même à une représentation funéraire; l'opposition des couleurs *blanche* et *noire,* dans la personne de ce génie, dont le corps est *blanc* et les ailes et le vêtement *noirs,* se rapporte évidemment à une intention pareille; elle tient au même principe qui fit représenter *Hypnos* et *Thanatos,* l'un *blanc* et l'autre *noir;* les deux *Kères de la mort,* l'une *noire* et sinistre, l'autre *blanche* et propice[4] : principe suivi jusque dans les moindres détails de la décoration du tombeau, où les bandelettes qui ornaient les vases funéraires, et la stèle même, offrent, sur une foule de vases grecs, une opposition du même genre : principe dont on retrouve enfin l'application, jusque dans les peintures des hypogées étrusques, où se rencontrent fréquemment deux génies funèbres, alternativement *noir* et *blanc,* ou *noir* et *rouge,* accouplés ensemble, ou opposés l'un à l'autre, et qui correspondent aux deux *Kères* du système hellénique[5]. Il est donc évident que le génie représenté de l'autre côté d'un vase où se voit un cadavre étendu sur un lit funèbre, que ce génie, d'un aspect terrible, avec des *ailes* et un *vêtement noirs,*

inscript. græc. n. 710, p. 508; βάσκανος ἥρπασε Δαίμων, *Anthol. Pal. paralipom.* III, III, 7, 760, Jacobs. Une image semblable est présentée dans une autre inscription, Boeckh, *ibid.* 997, p. 544 [où je lis Δακρυόεις Ἀΐδης σὺν Ἐριννύσιν ἥϊστωσεν, au lieu de Ὀρειάσιν; le *voisinage des Nymphes,* indiqué au vers 5, n'ayant rapport qu'à la situation du monument, tandis que les *Érinnyes* sont les *compagnes* ordinaires d'*Hadès;* témoin cette autre inscription sépulcrale, *ibid.* n. 916, p. 531 : τοῖς καταχθονίοις Θεοῖς,... Πλούτωνι καὶ Δήμητρι καὶ Περσεφόνῃ καὶ Ἐριννύσι]; et d'après le même principe, la *Femme ailée poursuivant un jeune homme,* type de tant de vases grecs, répondrait à l'image de Μοῖρα διωξαμένη, des inscriptions funéraires, *ibid.* 1499, p. 695; conf. *Anthol. Pal. paralip.* III, 804 : Ἀλλά με Μοῖρ' ὀλοὴ.. ἥρπασε. C'est ainsi que, sur les sarcophages romains, l'idée d'une mort violente ou prématurée se voit si souvent exprimée, tantôt par l'*enlèvement de Proserpine,* figurée de bas-relief, tantôt par une inscription qui en tient lieu. Je reviendrai ailleurs, voy. p. 238, note, sur ces rapprochemens entre la langue figurée et la langue écrite, qui conduisent, si je ne me trompe, à l'explication de beaucoup de monumens antiques, et dont j'ai déjà donné plus d'un essai; voyez *Achilléide,* page 105. Mais je ne puis m'empêcher de rappeler encore une expression singulière, qui constate de plus en plus le fréquent usage qui se faisait, soit sur les monumens figurés, soit dans le langage ordinaire, de la personnification de *Thanatos;* c'est le mot Σοροδαίμων, *Génie de la tombe,* qui ne se lit, à ma connaissance, que dans un passage de Plutarque, *de Puer. educ.* 13, 11. Wyttenbach remarque avec raison que ce mot, d'après sa forme, doit être emprunté du théâtre comique; d'où l'on peut encore présumer qu'il avait été fourni par la superstition populaire.

(1) Passeri, *Pictur. Etr. in vasc.* III, CCXVII.

(2) Ce *serpent* a la même forme que celui qu'on voit figuré sur une curieuse patère, de la *raccolta* de Gargiulo, tav. 59, aujourd'hui dans le cabinet de M. Durand, à Paris; et ce qui ne laisse aucun doute sur la signification funéraire de ce symbole, c'est qu'un *serpent* semblable se voit représenté, au revers d'un vase du cabinet du Roi publié par Caylus, *Recueil* I, pl. XXXII, dont le sujet principal, comme celui du vase de Passeri, est un *cadavre étendu sur un lit funèbre.*

(3) *Abbildungen zu Symbolik,* Taf. II, 3, S. 57.

(4) C'est la même opposition qui se retrouve, en toute occasion, et manifestement avec la même intention, par exemple, dans l'apparition des Euménides, *noires* pendant l'*accès* d'Oreste, et *blanches* après son *expiation,* Pausan. VIII, 34; voy. Hermann, *die Feste von Hellas,* I, 14, ff. Le seul trait rapporté par Æschyle, *Agamemn.* 113 sqq., des deux *aigles,* l'un *noir,* ou contraire, l'autre *blanc,* ou favorable, suffit pour prouver combien d'applications de cette même idée avaient dû se faire dans la doctrine augurale des Grecs, ainsi que dans une foule d'autres circonstances; et j'aurai occasion d'en citer encore plus d'un exemple.

(5) Voy. les observations faites à ce sujet, *Achilléide,* p. 96, note 1. J'ajouterai seulement que c'est peut-être par ces *deux Kères,* δύο Κῆρε θανάτοιο, qu'il faut entendre les expressions d'Æschyle, *Agamemn.* 654, διπλῇ μάστιγι, δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυνωρίδα, dont on a proposé tant d'interprétations différentes, toutes plus ou moins forcées ou arbitraires.

qui vole, accompagné d'un *serpent*, est *Thanatos* personnifié, tel sans doute, à peu de chose près, que l'avait produit l'imagination d'Æschyle, si habile à enfanter de pareils spectres, et tel qu'à l'exemple de ce maître de la scène grecque, l'avait montré Euripide.

Je reconnais la même personnification, dérivée du même système symbolique, dans une figure de génie funèbre, trop fréquemment reproduite sous des traits et dans une attitude uniformes, pour ne pas tenir à une intention semblable. Sur un vase de la seconde collection d'Hamilton[1], représentant un des *Géans domptés par Hercule* avec l'assistance de Minerve, l'une des Parques, qui, suivant la tradition mythique, prirent part à cet exploit d'Hercule[2], s'est abattue sur la tête du géant terrassé; cette *Parque*, ou cette *Kêr*, est *ailée*, et dans une *position horizontale*. On ne saurait douter, d'après la nature de ce personnage même, d'après son rôle et son action expressément déterminés dans la scène dont il s'agit, que cette position horizontale n'ait eu un motif particulier, et conséquemment qu'elle ne se rapporte à une intention funèbre. La même induction résulte en effet de représentations où l'on retrouve des génies semblables dans une situation pareille. Tels sont, entre autres, deux vases de la collection de Lamberg[3], sur l'un desquels un génie funèbre, ailé et vêtu, volant dans une position parfaitement horizontale, tient de ses deux mains une *couronne*, symbole funéraire si connu, suspendue au-dessus de la tête d'Hercule déifié[4]. Mais nulle part peut-être cette attitude si remarquable ne se produit d'une manière plus significative que sur un vase de la collection de Coghill[5], où l'on voit une femme ravie par un cygne, et au-dessus d'elle un génie nu, pourvu de grandes ailes, qui s'appuie sur la tête même de cette femme, dans une position horizontale, et lui attache de ses deux mains, autour du cou, une *guirlande de myrte*. S'il n'était déjà positivement établi, par une foule d'autres monumens, que cette image d'une femme ravie par un cygne a rapport à l'*apothéose d'une initiée*[6], ce vase seul eût suffi pour nous l'apprendre; mais ce qui vient encore à l'appui d'une pareille interprétation, et ce qui s'accorde parfaitement avec une pareille image, c'est la présence du génie funèbre, dans cette scène mystique, et dans cette attitude caractéristique. J'en puis produire à mon tour une nouvelle preuve, plus décisive encore, s'il est possible; c'est celle

(1) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, 20.

(2) Apollodor. 1, 6, 2.

(3) *Vases de Lamberg*, t. II, vign. n°s IX et X.

(4) Ou plutôt d'un personnage représenté sous les traits d'Hercule, suivant un système dont j'expliquerai plus tard les preuves tirées des monumens eux-mêmes.

(5) Millingen, *Vases de Coghill*, XXI. Je rapporte à la même intention un vase curieux publié par M. Maisonneuve, *Introd. à l'étude des vases*, XXIV, n. 4, où l'on voit un personnage mystique, le front ceint de la *couronne radiée*, couché presque horizontalement, la main gauche appuyée sur un petit meuble de forme singulière, la droite étendue vers un vase couronné de *myrte*, et placé sur une table où sont dressés trois *œufs*, symbole connu de purification. Un meuble pareil à celui que j'ai désigné, ordinairement fait de bois de sycomore ou de cyprès, se rencontre fréquemment dans les sépultures égyptiennes, où il se plaçait sous la tête des momies; et on le trouve, par centaines, figuré, en guise d'amulette, soit en terre émaillée, soit en pierre dure, dans ces mêmes catacombes de l'Égypte. C'était une espèce d'*oreiller*, προσκεφάλαιον, et, à ce titre, un symbole funéraire, dont les Grecs avaient sans doute puisé l'usage à cette source et avec cette intention. On sait que c'était la coutume, chez ces derniers, ou du moins à Athènes, que chacun des amis ou des parens d'un défunt donnât, pour l'ensevelir : ὁ μὲν ἱμάτιον, ὁ δὲ ΠΡΟΣΚΕΦΆΛΑΙΟΝ, ὁ δὲ ὅ,τι ἑκάστῳ ἔτυχεν, Lys. *contr. Eratosth.* 395, 6, Reiske. Il est probable que dans le nombre de ces objets employés aux funérailles, τὰ ἐπιτήδεια εἰς ταφάς, Herodian. VIII, 13, on se servit d'un meuble imité de l'*oreiller de bois* des Égyptiens, tel qu'on le voit en effet figuré sur le vase cité plus haut; et ce meuble, si bien d'accord avec la position horizontale du personnage mystique qui s'y appuie, et avec tous les autres symboles mystiques et funéraires qui l'accompagnent, acquiert ainsi un assez haut degré d'intérêt.

(6) L'intention mystique de cette représentation, qui se produit souvent sur les vases, Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 26; Millin, *Vases grecs*, II, LIII, LIV; Millingen, *Anc. uned. mon.* part. I, pl. XIII, est en effet impossible à méconnaître, bien que des antiquaires fort habiles, tels que Millin, et en dernier lieu M. Millingen, aient exprimé à ce sujet une opinion toute différente, pour ne pas parler des explications, qui paraissent encore moins fondées, d'Italinsky, et même de M. Boettiger, *Furies*, 103-104. Je reviendrai ailleurs sur cette question, et je donnerai, j'ose le croire, de nouvelles raisons à l'appui de celles qu'ont déjà proposées M. Creuzer, *Symbolik*, III, 204, et M. Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. V, tav. XXXVIII, p. 392-393, pour voir, dans de pareilles représentations, une *image de l'apothéose mystique*.

que me fournit un vase inédit, de la collection de M. Durand[1]. On y voit, d'un côté, un génie nu, ailé, volant dans une position du corps verticale, avec les jambes ployées sous lui, et tenant dans ses deux mains une *bandelette;* de l'autre côté, un génie, pareillement nu et ailé, volant dans une *position tout-à-fait horizontale;* et au dessous de ce génie, un *lapin* en course. La signification funéraire de cet animal, constatée par un grand nombre de monumens antiques[2], ferait seule présumer que le génie qu'il accompagne a pareillement un caractère funèbre; et cette induction se trouve si bien d'accord avec l'intention, certainement très-significative, de l'attitude en question, qu'il résulte, si je ne m'abuse, de ce double indice, rapproché des autres exemples qu'on a vus plus haut, un degré de probabilité qui équivaut presque à une certitude[3].

Il est curieux sans doute de retrouver, sur des monumens romains, l'attitude caractéristique que je viens de signaler, reproduite, à quelques légères différences près, mais avec une intention équivalente. Ainsi, sur des bas-reliefs relatifs à la fable d'Endymion, le génie qui guide le char de *Sélênê,* se montre habituellement dans une position horizontale; tel aussi apparaît *Hespérus,* sur une foule d'autres monumens. Mais l'exemple le plus décisif que je puisse citer à cet égard, c'est celui que nous offre le superbe piédestal représentant l'*apothéose d'Antonin et Faustine,* où le *Génie de l'éternité,* caractérisé, suivant l'explication certaine qu'en a donnée Visconti, par les attributs du *globe céleste* et du *serpent,* ne l'est pas moins, à mon avis, par la position oblique dans laquelle il s'élève, portant sur ses ailes déployées les deux demi-figures d'Antonin et de Faustine[4]; car cette attitude singulière ne peut avoir ici qu'une intention symbolique, comme tous les autres traits de cette représentation remarquable. L'application plus ou moins probable que je viens de faire, sur des monumens romains, d'une donnée purement grecque, me conduit à placer ici la description d'un morceau curieux, de travail romain, et qui appartient, suivant toute apparence, à une figure du *Génie de la mort.*

(1) Voyez planche XLIV, 2.

(2) J'ai déjà eu ailleurs, *Journal des savans*, 1828, décembre, 715-16, l'occasion d'indiquer la signification symbolique de cet animal, pour répondre à un doute qu'avait exprimé M. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Æschylische Trilogie*, 237. Je me bornerai à rappeler ici les monumens sur lesquels le *lapin* est figuré, avec une intention funéraire qui ne saurait être douteuse. Tels sont, outre le vase de M. Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XXXV, un vase du premier recueil d'Hamilton, d'Hancarville, III, 34, et un autre vase, de la seconde collection, Tischbein, II, 12, dont le sujet, un *initié ravi par un cygne*, se rapporte au même système de représentations que celui qui a été indiqué dans l'une des notes précédentes, et où la présence symbolique du *lapin* ajoute à l'intention funéraire de cette peinture un nouveau degré de certitude. Sur un vase de la collection de M. Durand, un *Génie funèbre*, assis sur une *colonne ionique*, tient suspendu par les pattes de devant l'animal en question, comme on le voit porté à la main d'une *Triple-Hécate*, monument grec, publié par le P. Pacciaudi, *Monum. Peloponn.* II, 188, et sur un grand nombre de vases peints, par un *Génie ailé*, figurant dans un sujet funèbre, Panofka, *Neapels ant. Bildw.* I, 355. En fait de sarcophages romains, où le *lapin* se produit avec cette signification, et d'après les mêmes motifs qui firent choisir le *loir*, animal souterrain, pour symbole de tant d'effigies du *Sommeil*, Visconti, *Mus. P. Clem.* III, XLIV, 57; Zoëga, *Bassirilievi*, II, 206; Zannoni, *Gall. di Firenze*, ser. IV, t. II, 45-46, j'ai déjà cité deux urnes sépulcrales publiées par Maffei, *Mus. veron.* CXVII, 1 et 2; mais l'exemple le plus décisif est celui d'un sarcophage publié par Millin, *Voyage au midi de la France*, t. II, 122, pl. XXVI, 4, où se voit, au-dessous de chacun des *Génies de la Mort* qui portent le cartel de l'inscription, un *lapin* ou *loir*, symbole du sommeil éternel. Je puis ajouter encore que le même animal figure avec la même intention jusque sur les bas-reliefs volsques, dont la destination funéraire est si manifestement établie, d'accord avec les sujets mêmes qui s'y voient représentés, par tous les accessoires qui les accompagnent, *Bassirilievi di Velletri*, tav. IV. Un concert de tant de monumens, lorsqu'il se trouve d'ailleurs justifié par l'analogie, équivaut à une démonstration; et je ne crois pas qu'il puisse y avoir lieu désormais, sur ce point, à la moindre incertitude.

(3) Quant au *Génie déployant une bandelette*, sur l'autre côté du vase, c'est évidemment le *Génie mystique*, Τελετής, dont l'association avec *Thanatos* n'a rien que de naturel et de conforme au sens de l'inscription, ΤΙΜΟΞΕΝΟΣ ΚΑΛΟΣ, le *Beau Timoxène*. On sait, en effet, que le mot ΚΑΛΟΣ, sur lequel on a tant disserté, et qui s'est trouvé répété sur des milliers de vases, avec ou sans le nom de la personne qu'il devait accompagner, comprenait, dans l'idée générale de *beauté* qu'il exprime, celle de la *pureté* qui était le résultat moral de l'*initiation;* et c'est sans doute à ce titre que cette expression rituelle se reproduit sur tant de monumens, la plupart d'usage funéraire.

(4) Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXIX.

C'est un fragment, provenant de la succession du célèbre statuaire Canova, et resté jusqu'ici inédit dans les magasins du Vatican[1]. Il ne subsiste, de la figure principale, que la jambe gauche, posant sur une petite figure de femme, vêtue, dont la tête manque, ainsi que le bras droit, et qui s'appuie sur son bras gauche, dans l'attitude de presque toutes les figures qui servent de couvercle à beaucoup d'urnes étrusques et de sarcophages romains. Mais ce que celle-ci a de remarquable et de caractéristique, c'est que, toute vêtue qu'elle est, elle a des *ailes*. Or, il est impossible, à ce dernier trait sur-tout, de méconnaître l'analogie complète de cette petite figure avec celle qu'on voit sur quelques sarcophages, portée par Mercure Psychagogue[2], et qui représente, comme on sait, l'ame humaine séparée du corps, type primitif de *Psyché*. C'est donc la même personnification que nous devons voir dans le fragment qui nous occupe; et, par une conséquence presque irrésistible, le personnage qui foule aux pieds cette figure, ne peut être que le *Génie de la mort* triomphant de l'ame humaine, tel à-peu-près que l'on voit, sur plusieurs bas-reliefs de la fable de Prométhée, le même génie debout, au-dessus d'un corps humain étendu et inanimé. Je n'essaierai pas, du reste, de restaurer, même par la pensée, la figure entière de notre génie; dans l'état où nous est parvenu ce groupe, si neuf en archéologie, et qui n'était pas sans mérite sous le rapport de l'art, toute espèce de conjecture tendant à le recomposer serait trop hasardée. On trouverait néanmoins un élément probable de cette restauration, sur quelques pierres gravées, où se voit un génie nu et ailé, avec un flambeau allumé dans la main droite, foulant aux pieds et terrassant de la main gauche une femme vêtue et ailée, comme l'est celle de notre fragment[3]. Quoi qu'il en soit, j'observerai que la seule partie qui subsiste de la figure principale est d'un assez beau travail, tandis que la petite figure couchée est d'une exécution très-négligée; nouveau motif pour ne voir, conformément aux usages de la statuaire antique, dans cette figure accessoire, tout-à-fait disproportionnée d'ailleurs avec la figure principale, qu'une sorte d'indication symbolique, qu'un élément secondaire de l'image allégorique, que l'artiste voulait rendre complète, autant que sensible, en la personnifiant dans ses deux parties constitutives.

Je m'écarterais trop de mon sujet, et je tomberais d'ailleurs dans des redites inutiles, si je me laissais aller à indiquer toutes les formes diverses sous lesquelles l'art, dans la période romaine, reproduisit le personnage dont il s'agit. Mais on me saura gré de faire connaître deux rares monumens inédits qui s'y rapportent. L'un est un sarcophage, de marbre et de ciseau grecs, actuellement déposé dans le musée de l'université de Palerme[4]. On y voit,

(1) Voy. planche XLII, 1.

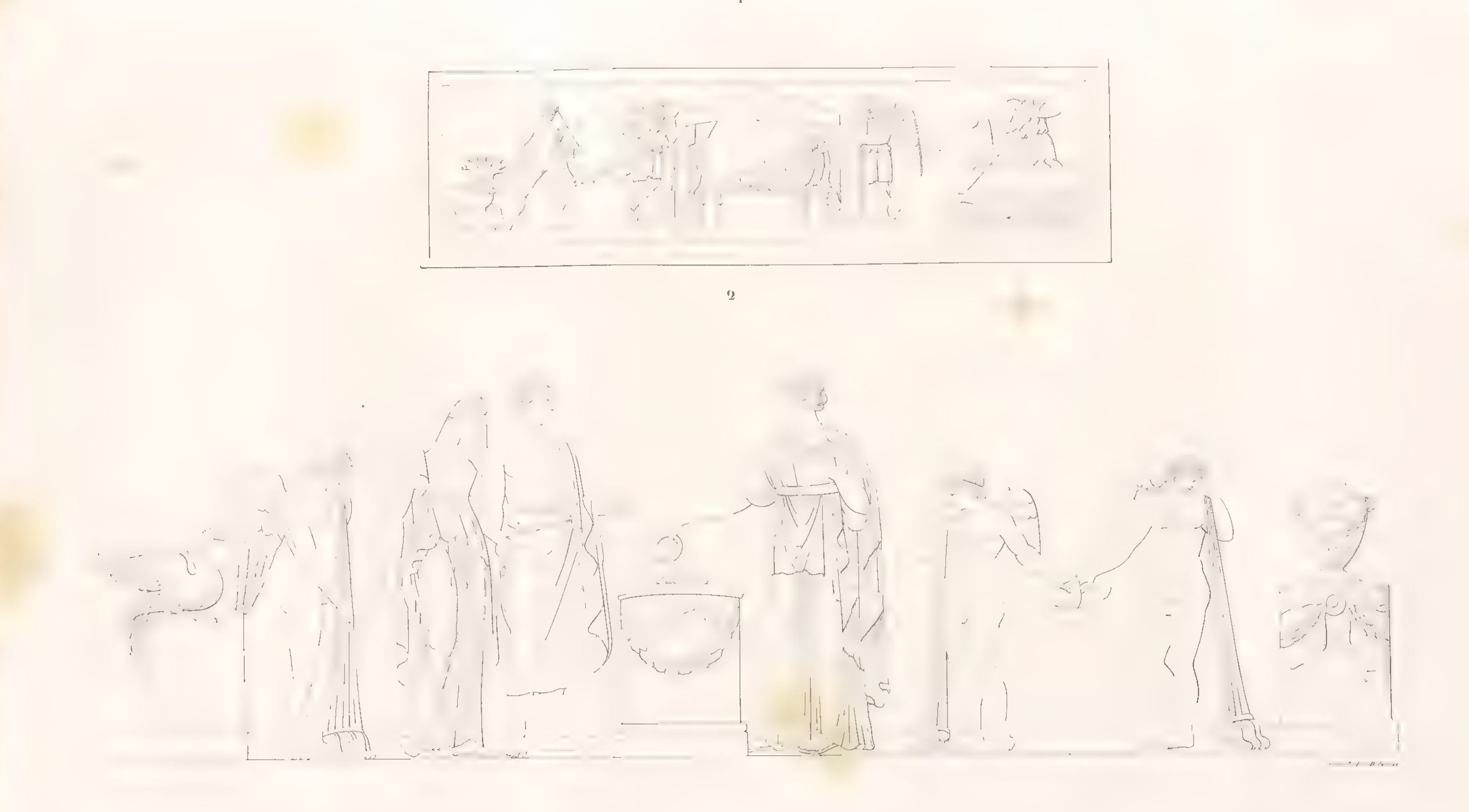
(2) *Admiranda*, 67; *Mus. capitol.* IV, 25; voy. Winckelmann, *Monum. ined.* n. 39. Le plus beau de ces sarcophages, encore inédit, est celui qui se voit dans le *cortile* du palais des *Studi*, à Naples, et qui sera publié dans mon recueil.

(3) Un beau camée antique, que je crois inédit, offre cette composition; je l'ai fait dessiner, d'après une empreinte tirée de la collection de Cadès, à Rome; voy. vignette n. 6, pag. 205. Une composition à-peu-près pareille, sinon par la disposition des figures, du moins par l'intention, se rencontre sur un cippe funéraire publié par Millin, *Voyage au midi de la France*, II, 229, pl. XXXVI, 1. On y voit le *Génie de la mort*, assis, *les jambes croisées*, avec un flambeau renversé qu'il tient de la main droite; et au-dessous de lui, l'*ame* personnifiée sous les traits de *Psyché*, pareillement assise, la tête appuyée sur sa main gauche, dans cette attitude caractéristique que j'ai déjà signalée. Je profiterai de cette occasion, pour relever une légère inadvertance échappée à Millin, en traduisant l'inscription grecque qui se lit sur ce cippe : ΖΗΝΩΝΙ ΚΡΗϹΤΗ ΚΕ ΑΛΥΠΕ ΧΕΡΕ ΖΗϹΑϹΑ ЄΤΗ ΟΓ, de cette manière : *à Zénon, excellent et innocent, salut; il a vécu soixante-treize ans*. Il est manifeste que cette inscription se rapporte à une femme, ΖΗΝΩΝΙΣ, dont le nom est écrit au vocatif, ΖΗΝΩΝΙ, et qu'il faut conséquemment traduire : *Zénonis, excellente et fortunée, qui as vécu soixante-treize ans, réjouis-toi* [dans ton dernier asyle].

(4) Voy. planche XLII A, n. 1. Ce sarcophage a été récemment transporté de la *Chiesa Immacolata*, de Palerme, au musée de l'université de cette ville, où j'ai remarqué, parmi quelques autres marbres antiques, la belle stèle athénienne, avec inscription et bas-relief, que M. Boeckh a publiée, *Corp. inscript. græc.* p. 129, n° 90, d'après M. Dodwell, *a Classical and topograph. Tour*, etc. I, 471.


1
2

1



2

au centre de la composition, sous une espèce d'alcove, une femme étendue sur un lit, dans l'attitude des figures couchées du *Sommeil;* de chaque côté de cette alcove, un génie ailé et barbu, debout, *les jambes croisées*, le coude appuyé sur une stèle, dans une attitude si parfaitement caractéristique, se reconnaît, à tous ces traits, pour *Thanatos*, sous une forme qui ressemble tout-à-fait à celle que nous lui avons vue sur quelques-uns de nos vases peints, et qui accuse en conséquence l'origine grecque de cette représentation, d'accord avec le pays même d'où elle provient. Les deux figures placées à droite et à gauche de la composition que je viens de décrire, en complètent le sens allégorique, d'une manière aussi neuve que remarquable: d'un côté, *Hercule entraînant Cerbère;* de l'autre, *Charon abordant au rivage infernal, dans sa nacelle*, marquée à la poupe d'un *œil*, antique symbole d'une superstition populaire, qui a laissé des traces à travers presque tout le domaine de l'antiquité[1].

Une autre personnification de *Thanatos*, due pareillement sans doute à un ciseau grec, mais sous une forme idéale, qui appartient à la belle époque de l'art, est celle que nous présente un superbe vase de marbre, du prince de Belvédère, à Naples[2]. Le sujet est un sacrifice funéraire. Une femme, qui se reconnaît pour une prêtresse, à son vêtement et à son action, verse de la main droite une patère sur un autel allumé, de l'autre côté duquel un homme et une femme, sans doute deux époux, debout, dans un costume purement hellénique, témoignent par leur contenance la part qu'ils prennent à cette pieuse cérémonie. Derrière ce groupe, un *Génie nu, ailé*, appuyé des deux mains et la tête penchée sur un *grand flambeau renversé*, ne peut être que *Thanatos*, sous la forme la plus embellie que cette personnification ait sans doute jamais reçue du génie grec, et qui vient à l'appui du sujet qu'on a cru trouver dans le groupe de Saint-Ildefonse. Ce personnage est accompagné d'un *cygne* placé sur un cippe; et le rapport de cet oiseau, figuré sur tant de vases peints pour indiquer l'*apothéose*[3], avec la figure de *Thanatos*, devient un nouvel élément de cette personnification si remarquable. De l'autre côté, est un groupe de deux *Génies funèbres*, pareillement *nus* et *ailés*, qui s'appuient de même sur un *grand flambeau renversé*, en *détournant la tête*[4], et tenant entre eux un *papillon*, symbole connu de l'ame humaine. Un groupe tout-à-fait semblable à celui-ci s'était déjà produit sur un sarcophage du Vatican[5]; et l'un de ces génies, dans la même attitude, avec un papillon qu'il tient, de la même manière, au-dessus d'un flambeau, figure, dans une composition allégorique comme celle-ci, sur le célèbre vase Chigi[6]. L'intention funèbre de la nôtre est encore caractérisée, de la façon la moins équivoque, par le *vase cinéraire* décoré d'une inscription et placé sur un cippe, à l'extrémité de ce bas-relief; en sorte que tous les détails de cette composition, d'une

(1) Le même symbole se trouve si souvent sur les vases peints, particulièrement sur ceux de la forme de patère, et de fabrique primitive, qu'il est superflu d'en citer des exemples. On le rencontre de même par milliers dans les catacombes égyptiennes, sous la forme d'amulette, en terre émaillée, et en toute sorte de matières dures. Je me borne à renvoyer à la dissertation de M. Millingen, *on an antique Bas-relief on wich the evil eye or fascinum is represented*, et sur-tout à celle de M. Arditi, *il Fascino e l' amuleto contro del fascino*, etc. Napoli, 1825, 4°.

(2) Voy. planche XLII A, n. 2. Le dessin de ce bas-relief est tiré du recueil manuscrit de feu Millin, conservé à la Bibliothèque du Roi.

(3) Voy. plus haut, p. 224, note 6, les observations faites à ce sujet.

(4) C'était l'attitude propre et solennelle, comme dit Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, 53, note *c*, avec laquelle on mettait le feu au bûcher; attitude qui répond si bien à ces paroles de Virgile, *Æneid.* VI, 224: aversi tenuere facem. Voyez, à ce sujet, les remarques de M. Welcker, *Kunstmuseum zu Bonn*, 55.

(5) *Mus. P. Clem.* V, XXV, 53.

(6) Publié d'abord par Enn. Q. Visconti, dans le recueil de M. Guattani, *Monum. ined. per l'anno* 1784, marzo, tav. II et III, et reproduit dans les *Opere varie* de Visconti, t. I, tav. VIII, p. 119-121.

moins de probabilité, pour voir dans la petite figure presque emmaillottée *Bacchus enfant*, ou *Proserpine:* le premier, parce qu'il devrait être *nu*, et qu'il se montre tel, en effet, sur presque tous les monumens qui le représentent dans cette circonstance[1]; la seconde, parce qu'on ne concevrait pas pourquoi elle se produirait ici sous les traits d'un *enfant au berceau*, image qui ne se rattache à aucun mythe connu, et qui ne se fonde sur aucun témoignage positif. Suivant moi, cet *adolescent nu et ailé*, sans aucun attribut spécial, est le *Génie de la naissance*, ΔΑΙ'ΜΩΝ ΓΕΝΕ'ΘΛΙΟΣ, *Genius natalis*, portant entre ses bras un *enfant nouveau-né et comme emmaillotté dans son étroite tunique*. L'espèce de *couronne radiée* qui orne le front de cette figure, s'explique très-bien dans l'hypothèse que je viens d'indiquer, et même elle devient ici un élément essentiel du sujet, un trait éminemment caractéristique. En effet, cette *couronne radiée* est proprement la *couronne mystique*[2], que l'on voit, à ce titre, sur la tête de la plupart des *personnages initiés*, tels que nous les offrent en foule les vases peints[3]. Cette même

non-seulement sans autorité, mais sans exemple, pour Mercure. Les témoignages de l'antiquité écrite, sur ce point d'archéologie, ont été recueillis par Lacerda, *ad* Virgil. *Æneid.* IV, 239, et plus récemment par Voss, qui a relevé l'erreur où étaient tombés à cet égard Winckelmann et Heyne lui même, *Brief. mythol.* XIX, 125. Mais à défaut de témoignages écrits, le savant florentin croit trouver dans l'antiquité figurée des exemples favorables à son opinion. Malheureusement, il ne cite qu'un seul monument; et ce monument unique est un vase d'Hamilton, dans Tischbein, III, 31, qu'il explique par *Mercure poursuivant Apémosyne*, où Italinsky et Millin reconnaissaient *Borée enlevant Orithyie*, où je pourrais voir à mon tour *Thanatos enlevant une femme*, et dont le sujet, quel qu'il soit, est encore trop incertain, pour servir d'appui à une opinion, d'ailleurs aussi peu vraisemblable en elle-même que l'est celle de M. Zannoni, puisqu'elle a contre elle à-la-fois tous les textes et tous les monumens de l'antiquité, celui-là seul excepté.

(1) Il exista, dans l'antiquité, beaucoup de figures de *Mercure portant Bacchus enfant;* Pausanias cite une de ces statues, érigée sur la place publique de Sparte, III, 11, 8. Une autre statue pareille, ouvrage de Praxitèle, se voyait à Olympie, Pausan. V, 17, 1; et cette représentation devait être un des plus anciens motifs de l'art grec, puisqu'elle figurait sur le trône d'Amycles, Pausan. III, 18, 7. C'est de là sans doute qu'il nous en est venu tant de réminiscences, sur les vases peints, tels que celui de l'abbaye de Saint-Martin, près de Palerme; un vase de Tischbein, III, 8, et un autre de Millin, II, XIII, 23; aussi bien que sur des bas-reliefs, l'un des plus remarquables desquels, après le célèbre vase en marbre de Salpion, Spon, *Miscellan.* II, 1, actuellement au musée de Naples, est le bas-relief Albani publié par Zoëga, *Bassiril.* I, III, 20. On rencontre aussi fréquemment ce sujet sur des pierres gravées; et presque toujours *Bacchus* y est représenté *nu*, tel qu'un *enfant nouveau-né*, que Mercure va porter aux Nymphes, pour être *baigné*, suivant l'usage. Il n'est pas inutile de remarquer que ce groupe de *Mercure avec un enfant* n'est pas toujours relatif à la *naissance de Bacchus*, comme on l'a cru. Ainsi, une belle médaille de *Phénée*, en Arcadie, Pellerin, *Méd. des villes*, t. I, pl. 21, n. 18, qui offre un groupe pareil, se rapporte à la *naissance d'Arcas*, d'après l'inscription, ΑΡΚΑΣ ΦΕΝΕΑΤΩΝ, qui s'y lit; voy. Mionnet, *Supplém.* IV, pl. VI, n. 5. Un bas-relief du Vatican nous montre *Hercule nouveau-né* porté de même par *Mercure*, *Mus. P. Clem.* IV, XXXVII, 75; et dans ces deux exemples, l'*enfant* est pareillement *nu*.

(2) J'ai déjà observé plusieurs fois, p. 192, 195, que la *couronne radiée*, *avec aigrettes blanches*, dont se voit si souvent ornée, sur les vases peints, la *tête* que je regarde comme un *portrait idéal d'initié*, était proprement la *couronne mystique*. C'est ici que se placent nécessairement les preuves de toute espèce qui autorisent cette opinion. Le témoignage classique, à cet égard, est celui d'Apulée, qui décrit en ces termes le costume d'un *initié*, *Metamorph.* XI, 237 (805, ed. Oudendorp.): « At manu dextera » gerebam flammis adultam facem; et caput *decora corona* cin- « xeram *palmæ candidæ foliis* in modum *radioram* prosistenti- « bus. » Il est impossible de donner une idée plus claire de la *couronne mystique*, et qui soit en même temps plus conforme à la manière dont nous trouvons cette même couronne constamment figurée sur les vases. Fondés sur ce témoignage, les Académiciens d'Herculanum avaient déjà reconnu l'ornement mystique en question, sur une peinture où un *jeune ministre sacré* (dont ils ont seulement eu tort de faire un compagnon d'*Hylas*), porte, d'une main, l'*éventail de plumes de paon*, de l'autre, cette *couronne radiée*, deux symboles d'initiation; voy. *Pitture d'Ercolano*, t. II, tav. XXIV, p. 122, not. 8. A cette occasion, ils citent d'autres exemples de l'emploi qui se faisait de la même couronne, particulièrement dans les cérémonies du mariage, par allusion aux *Hiérogamies*, et ils s'autorisent, à ce sujet, du témoignage de la *Noce Aldobrandine*, où l'une des trois *Paranymphes* a sur la tête cette même *couronne blanche radiée*, parfaitement indiquée. M. Boettiger, qui, dans son docte commentaire sur cette peinture, a pareillement établi le caractère mystique de la couronne dont il s'agit, *die Aldobrand. Hochzeit*, 80-82, avait seulement exprimé quelques doutes sur ce que cette *couronne* n'était pas *blanche*, dans la peinture, comme elle devait l'être en réalité; mais cela tenait à ce que le monument original était chargé de retouches modernes, qui ont disparu dans la dernière restauration qu'il a éprouvée; et maintenant que cette peinture est, sinon rendue à toute son intégrité primitive, du moins purgée des additions étrangères qui la défiguraient, tout le monde peut se convaincre, comme j'ai été dans le cas de le faire moi-même, que la couronne en question est bien réellement *blanche*, *palmæ candidæ foliis decora*, telle que la décrit Apulée.

(3) Entre les nombreux exemples de l'emploi mystique de cette *couronne blanche radiée*, que présentent les vases peints, et qui s'offriront en foule à la mémoire de toute personne versée dans la connaissance de cette classe de monumens, je rappellerai celui du grand vase mystique que j'ai publié, pl. XLV, où cette *couronne* se voit sur la tête de *Despoinè*, l'une des Grandes Déesses des mystères. La même couronne a été remarquée, au même titre, sur la tête d'*Iphigénie*, en qualité de prêtresse, *reine des sacrifices*, sur un vase de la collection de Lamberg, I, XIV, 15; et sur un curieux vase du Musée Charles X, *ibid.* vignette n. VI, *Oreste* et *Pylade*, qui s'introduisent dans le temple de Diane

d'être remarquée dans cette description de Lucien, dont les autres traits doivent être puisés de même dans la tradition générale, ou directement tirés de quelque monument de l'art; et ce qui semble venir à l'appui de cette induction, c'est que l'image indiquée par Lucien est précisément, au vêtement près, celle que nous offre un bronze célèbre de la Galerie de Florence, dont l'interprétation a donné lieu jusqu'ici à beaucoup d'opinions diverses, sans qu'aucune soit réellement satisfaisante. Je ne m'arrêterai pas à réfuter en détail chacune de ces opinions; c'est un soin que je dois laisser au lecteur familiarisé avec l'intelligence des monumens antiques; et suivant la règle que je me suis prescrite, je me bornerai à produire, à l'appui de ma propre explication, les considérations qui me paraissent propres à la faire prévaloir sur celles qui ont été proposées. Dans cette vue, j'ai cru devoir publier de nouveau un dessin de ce monument, de la grandeur même et, je puis ajouter, dans le vrai caractère de l'original[1].

C'est un bel *adolescent entièrement nu*, avec des *ailes aux épaules*, qui porte dans ses bras une *petite figure* vêtue d'une tunique longue serrée, avec un péplus jeté par-dessus, la tête ceinte d'une espèce de *diadème radié*, et ouvrant les bras, comme pour intercéder : intention à laquelle semble correspondre l'expression du visage. Il est certain que, ni l'âge, ni le caractère de la figure principale, ne conviennent à *Mercure*, qui ne porte jamais d'ailleurs d'ailes aux épaules[2], comme on le voit ici, et qui n'a non plus, dans cette figure, aucun des attributs qu'on lui connaît, c'est à savoir, le *pétase ailé*, le *caducée*, et la *chaussure*. Il y aurait encore

sur les monumens, et principalement sur les vases peints, par un si grand nombre d'exemples, qu'il est superflu de s'y arrêter. Le *blanc* était la couleur de la joie et de la *vie*, comme le *noir*, celle du deuil et de la *mort*; c'est à ce titre que, dans les repas qui se célébraient à l'occasion de la *naissance*, γενεθλίοις, on s'habillait de *stoles blanches*, στολαῖς λευκαῖς, Athen. IV, 32 ; conf. Petron. *Sat.* 88 : Pueri *candidas* succincti tunicas ; et c'est, sans nul doute, par la même raison, que le génie décrit par Lucien est vêtu d'un *himation blanc*. L'antiquité toute entière est remplie d'allusions plus ou moins directes, d'images plus ou moins sensibles, qui dérivent de cette intention symbolique. Si, dès les temps homériques, l'*île blanche* [*Leucé*] et le *rocher blanc*, πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ ΛΕΥΚΆΔΑ πέτρην, Homer. *Od.* XXIV, 11, avaient été choisis pour le séjour des héros, c'est au même titre que nous voyons, sur un si grand nombre de vases peints, tantôt un *héros*, nu, le corps peint en *blanc*, assis ou debout, dans une *édicule distyle ionique*, tantôt une *héroïne*, également peinte en *blanc*, assise dans une édicule pareille, Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 351, 356, 358, 372. Une intention semblable se manifeste dans le nom du héros *Leucaspis*, des médailles de *Syracuses*, Eckhel, *Doctr. num.* I, 246; et c'est par suite des mêmes idées, que la prêtresse du génie *Sosipolis* était vêtue d'un *péplus blanc*, Pausan. VI, 20, 2. Ce dernier exemple nous ramène, par un rapprochement curieux, au *vêtement blanc* de notre *Génie de la naissance*. En effet, ce génie *Sosipolis* recevait un culte commun avec *Ilithyie*, dans le temple de laquelle il avait à Olympie une idole célèbre. Or, *Ilithyie* elle-même, *déesse de la naissance*, était, pour les anciens Grecs, une *Leucothea*, ou *déesse blanche*; car c'est sous le nom de *Leucothea* que la plupart des auteurs désignent un temple fameux d'une déesse nommée *Ilithyia* par Strabon, V, 226 ; conf. Diodor. XV, 14 ; Ælian. *Hist. var.* I, 20 ; de même que la ville d'*Ilithyia*, en Égypte, est appelée par Pline, *Hist. nat.* V, 11, *urbs Leucotheæ*. Cette même déesse, *Leucothée* ou *Ilithyie*, correspondait à la *Matuta* étrusque, Plutarch. *Quæst. rom.* 13, qui était devenue chez les Romains une *déesse du jour*, une *déesse blanche*, au même titre que l'*Aurore*, l'*Héos* grecque, la *déesse blanche* par excellence, Ἕως ΛΕΥΚῸΝ ὄμμ', Euripid. *Electr.* 102. Une partie de ces rapports a été récemment indiquée par M. Ott. Müller, *die Etrusker*, III, 3, 4, II, 56. Mais je crois qu'en les rapprochant du passage de Lucien cité plus haut, et des peintures des vases grecs, ils acquièrent un nouveau degré d'intérêt. Ils servent aussi à établir, d'une manière positive, ce qu'on n'avait pu soupçonner jusqu'ici que par une sorte de conjecture, c'est à savoir, que l'opposition des couleurs *blanche* et *noire*, qui se reproduit, de tant de manières et à l'égard de tant d'objets, sur un si grand nombre de vases peints, ne peut avoir rapport qu'à la doctrine de l'*apothéose* après la *mort*. C'est cette même intention qui nous explique l'exception que j'ai indiquée ailleurs, p. 219, note 4, à l'usage général des Grecs, d'ensevelir les morts dans des tissus *noirs*, exception qui consistait à employer le *blanc* pour des *personnages d'un rang éminent*. Ce dernier usage, proprement dorien, à ce qu'il paraît, d'après l'exemple des Messéniens, Pausan. IV, 13, 1, et des Argiens, Socrat. *apud* Plutarch. *Quæst. rom.* XXIII, avait passé à Rome, où les femmes d'une condition élevée portaient le deuil en *blanc* : λευκὰ φοροῦσαι ἐν πένθεσιν ἱμάτια, Plutarch. *ibid.* Plutarque, qui cherche la raison de cet usage, en allègue plusieurs, parmi lesquelles il est heureux qu'il nous ait transmis la véritable ; c'est que l'on enveloppait ainsi d'un *tissu blanc* le *corps*, à défaut de l'*ame*, pour indiquer que celle-ci, *pure de tout élément mortel et terrestre*, parvenait *brillante* au séjour du bonheur éternel : Σῶμα κοσμοῦσιν οὕτως, ἐπεὶ μὴ δύνανται τὴν ψυχήν· βούλονται δ' ἐκείνην ΛΑΜΠΡᾺΝ καὶ ΚΑΘΑΡᾺΝ προπέμπειν : le *blanc* était donc le signe de la condition *héroïque*.

(1) Voy. notre pl. XLII, 2. Ce bronze a été publié d'abord par Gori, *Mus. etr.* I, XXXVIII, qui y voyait *Mercure portant Proserpine*; opinion suivie par Winckelmann, *Monum. ined.* 39. M. Zannoni l'a reproduit, *Galler. di Firenze*, ser. IV, t. I, tav. XXIV, p. 57-65, en substituant, dans son explication, *Bacchus enfant* à *Proserpine*.

(2) M. Zannoni a indiqué lui-même l'objection qui se peut faire, contre son explication, de ces *ailes aux épaules*, qui sont

Télétès, le Génie des mystères, *portant Bacchus enfant*. En y voyant à mon tour le *Génie mystique de la naissance*, le *Génie Amphidromos* d'Æschyle, le *Génie Mystagôgos* de Ménandre, portant un *enfant nouveau-né*, tel que nous le dépeint Lucien, tel que nous le montre le bronze de Florence, je m'éloignerais bien peu de l'interprétation proposée, et je pourrais tirer de cette interprétation même, et du monument qui y a donné lieu, un nouvel et décisif argument à l'appui d'une opinion, d'ailleurs fondée sur un si rare accord de monumens et de témoignages, qui constitue, si je ne me trompe, un fait archéologique aussi neuf que curieux; et il ne tiendrait enfin qu'à moi d'en voir la démonstration positive sur des bas-reliefs de sarcophages romains[1], où ce même *Génie mystagogue*, toujours caractérisé par la *couronne radiée*, apparaît derrière *Prométhée formant l'homme*, dans une intention si manifeste, et dans un rapport si frappant avec l'action de Prométhée lui-même, qu'on ne saurait conserver le moindre doute sur la signification d'un pareil personnage.

Une peinture de Pompéi offre encore, à mon avis, ce même *Génie de la naissance*, sous une de ses images sans doute les plus familières. Cette peinture, trop récemment découverte[2] pour avoir pu être comprise dans mon *Achilléide*, où il me semble qu'elle aurait trouvé convenablement sa place, représente[3] une *femme* assise sur un rocher, la partie inférieure du corps enveloppée dans un péplus couleur de *pourpre marine*[4], tenant de ses deux mains un *enfant nouveau-né* et tout-à-fait *nu*, qu'elle élève au-dessus d'un courant d'eau, à ce qu'il paraît, avec l'intention de l'y plonger. Sur le bord opposé, une femme pareillement assise sur une pierre, et que son costume signale à nos yeux comme une *nourrice*, témoigne son étonnement, ainsi qu'une autre femme, plus jeune, placée derrière celle-ci. Cette scène domestique, traitée dans le costume grec héroïque, ne semble pouvoir se rapporter qu'à la *naissance d'Achille*, que *Thétis*, sa mère, se dispose à plonger dans le *Styx;* et *l'arbre* dont le tronc desséché s'élève sur le bord du fleuve[5], ne peut guère s'expliquer que dans cette hypothèse, d'ailleurs si naturelle en elle-même. Mais ce que cette représentation offre sur-tout de remarquable, c'est une cinquième figure, placée en dehors de la composition, et qui devrait, par cette raison seule, être considérée comme un personnage d'un autre ordre que les personnages réels qui y figurent. Celui dont il s'agit ici ne se montre qu'à mi-corps; il a le front serré d'une simple *bandelette*, et la tête entourée d'un *nimbe*[6]; il est vêtu d'une tunique longue, de couleur *verte*[7], et il porte des *ailes* aux épaules. A tous ces traits, qui

(1) L'un de ces bas-reliefs, faisant partie du musée du Louvre, est publié par M. de Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 216, n. 765; un autre, tiré d'une collection du midi de la France, se voit gravé dans l'atlas du *Voyage* de Millin, pl. LXV, n. 2.

(2) Cette peinture fait partie de celles qui décoraient la maison dite *des Dioscures*, découverte dans le cours des années 1828 et 1829, et décrite dans le *Bulletino degli annali*, etc. n. 1, p. 21-26.

(3) Voyez notre planche XLVIII.

(4) C'est cette couleur que Philostrate, *Imag.* II, 18, appelle ἁλιπόρφυρον, et qui distinguait le vêtement de *Galatée*, nymphe marine. Cette même couleur était celle de la *chlamyde d'Achille*, sur une autre peinture antique, décrite par le même auteur, et cela, observe-t-il, par allusion à la déesse sa mère, *ibid.* II, 2: Ἡ χλαμὺς δὲ ἣν ἀμπέχεται, παρὰ τῆς μητρός, οἶμαι· καλὴ γάρ, καὶ ἉΛΙΠΌΡΦΥΡΟΝ, καὶ πυρωπής. Cette couleur, sur la nature et l'intention de laquelle Winckelmann s'était complétement mépris, *Werke*, V, 13 (erreur corrigée, du reste, par ses éditeurs allemands, *ibid*, note 61, page 324), était donc la couleur propre et caractéristique des personnages marins; c'est à ce titre qu'elle a été remarquée, dans le vêtement d'une *Néréide*, sur une peinture d'Herculanum, *Pitture*, III, XVI, 85; et il semble que, sur la nôtre, elle ajoute un trait de costume essentiel à tous les autres caractères qui m'y ont fait reconnaître *Thétis*.

(5) Ce même sujet, conçu à-peu près de la même manière, s'est déjà rencontré sur la célèbre margelle du Capitole, *Mus. capitol.* IV, 17; et ce qui est sur-tout remarquable, c'est que le *Styx* est indiqué, sur ce bas-relief, comme sur notre peinture, par un *arbre desséché*, qui se dresse au-dessus d'un cours d'eau, avec cette seule différence, que la *Nymphe du Styx* tient, sur le bas-relief, la place que la *Nourrice* occupe sur la peinture.

(6) Sur ce *nimbe*, qui remplace ici, au même titre et avec la même intention, le *diadème radié*, dont j'ai essayé de déterminer plus haut la signification et la nature, voyez les explications données par les Académiciens d'Herculanum, *Pitture*, I, 270, note 35, et sur-tout II, 61-62.

(7) Cette couleur *verte*, *thalassina*, Lucret. IV, 1121, *cumatilis*, Ovid. *Amor.* III, 176, *hyalis*, Virgil. *Georg.* IV, 235, *vitreus*, Serv. *ad loc. supr. laud.*, n'était pas moins propre aux nymphes

couronne faisait partie du costume des *Hiérodules*[1], et de quelques autres *personnes sacrées*, et constituait ainsi un trait de costume propre à l'*initiation*[2]. Nous savons de plus que, suivant l'opinion à-peu-près générale de l'antiquité, l'entrée dans la vie, placée sous les auspices d'un *Génie mystique*, était accompagnée d'une sorte d'*initiation*. Un passage célèbre de Ménandre fait allusion à cette superstition ancienne[3]; et sans doute les cérémonies sacrées qui se pratiquaient chez les Grecs, le *dixième jour après la naissance*[4], étaient, pour la plupart des enfans nouveaux-nés, un acte d'initiation réelle. C'est ce qu'est venu confirmer tout récemment un curieux vase grec[5], trouvé dans un territoire étrusque, où se voit une *figure ailée et vêtue*, la tête ornée d'un *diadème radié*, tenant un *caducée*, et portant sur ses bras un *enfant emmaillotté:* image tout-à-fait équivalente à celle de notre bronze de Florence, et dans laquelle un docte et ingénieux interprète des monumens antiques a cru reconnaître

Taurique, sont représentés en *costume d'initié*, c'est-à-dire avec le double collier de graines de corymbe croisé sur la poitrine, et avec la *couronne blanche radiée.* Mais l'exemple le plus décisif que je connaisse, est peut-être celui d'un vase inédit, que je possède, et que je publierai plus tard. On y voit *Télétès*, le *Génie des mystères*, *nu* et *ailé*, volant en tenant dans ses deux mains cette même *couronne*, dont il se dispose à décorer le front d'un *Éphèbe*, qui se tient debout devant lui, enveloppé dans son péplus.

(1) On la voit, en effet, ornant la tête des personnages que Zoëga a qualifiés ainsi, sur deux beaux bas-reliefs Albani, *Bassiril.* I, xx et xxi, 111-118, où Winckelmann avait cru voir les *Heures*, *Mon. ined.* n. 47, 48, et Visconti, *Mus. P. Clem.* III, p. 49, 74, de jeunes vierges lacédémoniennes, exécutant une de ces danses nationales nommées thyréatiques. Une tête, absolument coiffée de même, se trouve sur un fragment de terre cuite antique publié par Ficoroni, *Maschere sceniche*, tav. lxvii, 85-86; et l'on connaît encore d'autres figures semblables, *Sculture della villa Pincian.* st. iv, n. 21-22; Zanetti, *Statue dell' antisala della libreria di San-Marco*, t. II, tav. xxxiv, dont il a été donné autant d'interprétations différentes, toutes plus ou moins fausses ou arbitraires. L'opinion de Zoëga me paraît beaucoup plus près de la vérité; mais c'est sur-tout à cause de la couronne que portent les figures en question, et qui a paru cependant si étrange à cet antiquaire, qu'il ne sait comment la décrire, et déclare qu'il n'a pu trouver aucune expression ni même aucune autorité propre à en rendre compte: « Nè ho saputo trovare un vocabolo per « quell' ornato o ingombro che sul capo portano, o antico au- « tore recare che ne parli. » Winckelmann et Visconti y avaient pourtant reconnu la *couronne de feuilles de palmier* décrite par Apulée; et le premier avait même indiqué le rapport de cette couronne avec celle de la *Paranymphe* de la *Noce Aldobrandine.* Maintenant qu'il est bien établi que c'est effectivement la *couronne mystique*, cet ornement ajoute un nouveau trait de costume tout-à-fait propre et convenable aux *Hiérodules:* de sorte que l'opinion de Zoëga reçoit sa confirmation d'une particularité même dont ce savant n'avait pu s'expliquer l'intention ni la nature.

(2) Voy. la note des Académiciens d'Herculanum, *Pitture*, t. II, p. 122, et sur-tout les témoignages cités par M. Boettiger, *die Aldobrand. Hochzeit*, p. 80-82.

(3) Menandr. *Fragm. inc. fabul.* xviii, 203, ed. Meinecke

Ἅπαντι ΔΑΙΜΩΝ ἀνδρὶ συμπαρίσταται
Εὐθὺς γενομένῳ, ΜΥΣΤΑΓΩΓΟΣ τοῦ βίου
ἈΓΑΘΟΣ.

Ces paroles si remarquables de Δαίμων Μυσταγωγὸς τοῦ βίου, par lesquelles est désigné le *Génie qui s'emparait de chaque homme à sa naissance, qui l'introduisait* en quelque sorte *dans la vie par l'initiation*, contiennent l'expression la plus claire et la plus positive de la doctrine des anciens sur ce point important. Aussi ce passage de Ménandre a-t-il été souvent cité et reproduit dans l'antiquité même, *apud* Plutarch. *de Tranquill. anim.* p. 474, B; Clem. Alex. *Strom.* v, 260, Sylburg.; Euseb. *Præpar. evang.* xiii, 403; Stob. *Eclog. phys.* i, 168; Schol. Theocrit. *ad Idyll.* ii, 28; Ammien Marcell. xxi, 14; et l'on en retrouve une expression équivalente dans ce passage de Sénèque, *Epist.* 110: *Unicuique nostrum* Pædagogum *dari Deum*, où il faudrait peut-être lire *Mystagogum*, bien que la leçon ordinaire revienne à-peu-près au même sens. Quoi qu'il en soit, il est du moins certain que si l'image indiquée par Ménandre avait dû être rendue sensible et revêtue d'un corps, au moyen d'une de ces personnifications que le langage de l'art avait puisées dans celui de la poésie, cette image eût été difficilement exprimée d'une manière plus claire et plus heureuse que par un groupe semblable à celui du bronze de Florence. Voyez, du reste, sur ce point de doctrine religieuse, Heindorf, *ad* Platon. *Phæd.* p. 219; Wyttenbach, *Bibl. crit.* III, i, 21; conf. Licet. *de Lucern.* vi, 10, 651 sqq.

(4) Voy. à ce sujet le curieux et classique passage d'Euripide, *Electr.* 1233 sqq., où je remarque sur-tout les expressions. Παιδὸς ἀριθμὸν ὡς ΤΕΛΕΣΦΟΡΟΝ θύσω θεοῖσι, qui semblent faire allusion à l'*initiation* (τελετή) qui accompagnait la *fête du dixième jour.*

(4) Ce vase, provenant des fouilles de la famille Candelori, dans l'ancien territoire étrusque de *Piano di Voce*, est décrit ainsi, dans le *Bulletino degli annali di corrispond. archeol.* n. ix, p. 110, par M. Fossati, dont je dois rapporter ici les propres paroles, avec celles qu'ajoute en parenthèse le savant O. Gerhard: « *Iride* alata e stolata (*e ornata di una stephane radiata*), munita « del caduceo, scorre l' etere. Ha nelle mani un pargoletto (*in « fascie*), figlio di una divinità, che mena forse in terra a subire « le prove fatali, o in atto a succiare il latte dell' immortalità (!), « come Bacco ed Ercole furon portati da Mercurio quai figli « di Giove; così probabilmente il nostro giovanetto sarà un figlio « di Giunone, a cui Iride è più particolarmente ministra (*pare « Telete che porta Bacco bambino*). » A l'appui de cette personnification de *Télétès*, je puis citer encore celle de *Télété*, l'*Initiation*, telle que nous la présente un curieux bas-relief grec récemment trouvé en Morée, dans les ruines de l'antique *Thyrea*, sous les traits d'une *femme* entièrement vêtue, la tête couverte d'un *kékryphalos*, assise sur un siége orné de *sphinx*, tenant sur les genoux une *patère*, et designée par son nom, ΤΕΛΕΤΗ, qu'accompagnent les mots ΕΠΙΚΤΗΣΙΣ, ΕΥΘΗΝΙΑ, servant sans doute à indiquer l'*acquisition* des richesses morales, et l'*abondance* des biens terrestres, qui devaient être le résultat de l'*initiation*. Voy. les *Annali dell' instit. di corrispond. archeol.* t. I, p. 132-134, tav. c, 1.

Pl. XLVIII.




XLIV
1
ΚΑΛΟΣ
2
ΤΙΜΙΧΣΕΝΟΣ
ΚΑΛΟΣ
ΚΑΛΟΣ

Le monument que je viens de produire, sert à nous donner l'explication d'un bas-relief de la villa Albani, au sujet duquel Winckelmann s'était livré à beaucoup de suppositions, dont il ne semblait pas lui-même très-satisfait[1]. Ce bas-relief provenait d'un tombeau voisin de Tivoli, dans le dessin duquel, tel que Bartoli nous l'a conservé[2], on le trouve effectivement figuré. Cet emploi seul du bas-relief dont il s'agit, aurait dû faire présumer à Winckelmann que c'était une *représentation funéraire*. Il crut cependant y découvrir *deux poètes*, l'un *tragique*, l'autre *comique*, avec les attributs propres à la tragédie et à la comédie; et c'est d'après cette idée, l'une des moins heureuses, sans contredit, qu'ait jamais eues cet illustre antiquaire, qu'il s'efforça d'expliquer les nombreux et étranges accessoires que lui offrait ce bas-relief. Tel est le résultat naturel du progrès de la science, qu'il faut aujourd'hui, avec tous les élémens que nous possédons, bien moins de mérite pour trouver le véritable sens de ce bas-relief, qu'il n'en fallait à Winckelmann, privé de tout moyen de comparaison, pour en hasarder une explication fautive. L'objet principal de cette représentation est un *jeune homme*, vêtu d'une espèce de pallium, entouré des symboles et des attributs de son âge, c'est à savoir, un *oiseau* et un *trochus*, placés sur une table. Winckelmann avait reconnu cet instrument d'un *jeu* qu'il savait avoir été si familier aux éphèbes grecs; mais, entraîné par une première méprise, il avait cru voir ici un emploi du *trochus* dans la comédie, au moyen d'intermèdes de musique et de danse, dont il n'existe pas la moindre trace dans l'antiquité. Quant à l'*oiseau*[3], qui ne l'embarrassait pas moins, il avait cru y découvrir une allusion à la patrie de l'un de ces deux prétendus poètes. Il suffit maintenant de rapprocher ce bas-relief romain de nos vases grecs, pour reconnaître, dans cet *oiseau* et ce *trochus*, les symboles consacrés de l'adolescence. Le *thyrse*, le *chevreau*, et le *masque de Silène*, aux mains du second personnage, d'une taille inférieure, et qui ne saurait être, à ce titre, regardé que comme un jeune esclave, sont pareillement des symboles dionysiaques, de l'usage le plus familier. L'instrument que Winckelmann prend pour un *disque*, et qui n'en a pas la forme aujourd'hui si bien connue[4], est une *patère*, symbole purement sépulcral; et le *lapin*, figuré au-dessous, et que Winckelmann s'était encore efforcé de rapporter à la tragédie, comme animal symbolique de Vénus et de Bacchus, a, sur une foule de monumens que j'ai déjà cités[5], une signification funéraire, qui s'accorde parfaitement avec la patère, comme avec

(1) Winckelmann; *Monum. ined.* 194.

(2) Bartoli, *Sepolcri ant.* tav. 48. Ce tombeau, qui existe encore tout près de l'antique *villa Hadriani*, est décrit par M. Nibby, *Viagg. antiq.* I, 119, qui parle du *bas-relief* comme ne subsistant plus que dans le recueil de Bartoli. D'un autre côté, Winckelmann s'exprime, au sujet du *tombeau*, comme s'il était détruit de son temps. Ainsi deux antiquaires, vivant à Rome, ignoraient le sort de monumens dont l'un se voit à la villa Albani, et l'autre près de Tivoli. Le bas-relief est décrit dans l'*Indicaz. antiquar. della villa Albani*, ouvrage de Morcelli, n. 321, p. 34, de la seconde édition donnée par C. Fea.

(3) Si Winckelmann avait été plus familiarisé avec les peintures des vases grecs qu'on ne l'était de son temps, et sur-tout qu'on ne l'est devenu depuis, grâce aux nombreuses découvertes qui se sont faites et qui se font encore tous les jours, de ce genre de monumens antiques, il aurait su qu'*un oiseau porté sur lamain d'un éphèbe* était une de ces images symboliques, employées par les anciens, pour caractériser les jeux et les affections de l'adolescence. Les exemples en sont si nombreux, et l'intention si manifeste, que je dois me borner à quelques citations; voyez Caylus, *Recueil* IV, XLIV, 2; Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, 32, IV, 54; Millingen, *Vases grecs*, pl. XLV, p. 68; Laborde, *Vases de Lamberg*, II, XXXII, 47. Le même emblème se retrouve fréquemment, avec la même intention amoureuse, sur des pierres gravées, d'époque romaine; et à cette occasion, j'indiquerai une bague antique récemment trouvée par S. A. R. Madame, duchesse de Berry, sur l'emplacement d'un bain romain, près de Dieppe. Cet anneau renferme une pierre taillée à pans ou à facettes, de manière à former à la surface un espace hexagone, où est gravé en creux un *oiseau*; et sur les six faces ou compartimens, sont distribuées, une à une, ou deux à deux, les lettres de l'inscription latine que voici : A VE ME A VI TA. Une bague, presque en tout semblable à celle-ci, avec un *oiseau* pareillement gravé en creux, et avec cette inscription : SI A M AS VE NI, dont les lettres sont disposées de même dans les six compartimens d'un hexagone, est publiée dans le recueil de Ficoroni, *Gemm. litterat.* tab. 1, 14.

(4) Je me borne à citer les *Vases de Lamberg*, II, XXIX, 43.

(5) Voyez l'observation faite plus haut, page 224, note 4. Du reste, le monument le plus favorable à l'opinion de

conviennent si bien à un *génie*, il est difficile de ne pas reconnaître *celui d'Achille nouveau-né*, ou tout au moins un *Génie natal*, témoin naturel de la scène domestique ou idéale, mythologique ou réelle, qu'on voit ici représentée.

Une image purement grecque d'un autre génie du même genre, est celle que nous offre un vase curieux et inédit, de la collection de M. Durand[1]. On y voit un jeune homme absolument *nu*, la tête ceinte de la couronne mystique de *myrte*, qui vole, les *ailes déployées*, tenant d'une main un *oiseau*, de l'autre une *petite baguette*, et au-devant duquel est tracé un *grand cerceau*. Il existe, dans une autre collection particulière de Paris, dans le cabinet de M. Réville, un vase également inédit, et de tout point semblable à celui-ci, si ce n'est que l'*oiseau* que le *Génie* tient de la main droite, est un *coq*, symbole connu des exercices gymnastiques auxquels se livraient les *Éphèbes*[2]. Le *cerceau*, ou le *trochus*, n'est pas un attribut moins significatif, moins propre à caractériser, dans le personnage qui nous occupe, le *Génie de l'éphébie*, ou *de l'adolescence*[3]; et la *baguette* que tient ce génie, et qui ne se rapporte pas moins indubitablement au jeu du *trochus*[4], vient à l'appui de cette explication. Ce même instrument s'est déjà produit, avec la même intention, sur quelques autres monumens grecs, notamment sur le superbe vase du musée royal Bourbon, à Naples, représentant la fable de *Pélops* et d'*Œnomaüs*[5]; et j'ai déjà eu occasion de relever la singulière méprise dont ce *cerceau* et cette *baguette*, portés par le jeune Ganymède, avaient été l'objet de la part d'un des derniers interprètes de ce beau monument[6]. C'est donc, à n'en pas douter, le *Génie* de l'*éphébie*, qui se voit ici représenté, avec ses principaux attributs; et le *jeune homme*, peint de l'autre côté du vase, le front ceint de la même *couronne de myrte*, dans le costume propre aux *éphèbes*, avec le nom ΔΙΟΚΛΕΕΣ (ΔΙΟΚΛΗΣ), et l'acclamation ordinaire ΚΑΛΟΣ, le BEAU DIOKLÈS, doit être regardé comme le portrait idéal d'un *Éphèbe*, accompagné du nom particulier de la personne à qui ce vase était destiné.

et divinités marines d'un ordre inférieur, que la couleur *pourpre* à *Thétis* et à ses sœurs. C'est ce qui résulte des expressions mêmes que je viens de citer, ainsi que de leur emploi, sans compter une foule d'autres témoignages, où la couleur *verte* est plus spécialement indiquée, entre autres dans un passage d'Ovide, *Epist.* v, 57, où *virides* Nereidas répond à γλαυκαῖς Νηρηΐσι, de Théocrite, *Id.* VII, 59; voy. les autorités recueillies par Cuper, *Apoth. Homer.* 183, et sur-tout par les Académiciens d'Herculanum, au sujet de quelques peintures antiques qui présentent des *nymphes marines* avec des vêtemens de cette couleur, *Pitture*, I, 113, note 8, III, 85 et 89. Je suis donc autorisé à croire que l'auteur de notre peinture avait choisi à dessein la couleur en question, pour celle du péplus dont il a revêtu le *Génie natal d'Achille*; et nous avons ici une nouvelle preuve de ces intentions symboliques, qui dirigèrent constamment la pratique de l'art chez les anciens, jusque dans les détails de costume les plus indifférens en apparence.

(1) Voyez planche XLIV, 1.

(2) Le *coq* avait été figuré sur le casque d'une statue de Minerve à Élis, par une raison que donne Pausanias, VI, 26, 2: Ὅτι προχειρότατα ἔχουσιν ἐς μάχας οἱ ἀλεκτρυόνες. C'est à ce titre qu'il était devenu l'animal symbolique d'*Hermès*, dieu de la palestre, comme on le voit, entre autres exemples, sur une pierre gravée du *Musée Worsley*, IV, 7, sur une autre du *Musée de Cortone*, 32, mais nulle part d'une manière plus positive que sur un célèbre camée de la collection Farnèse, où cet animal se montre avec les *Génies de la lutte*. Une autre classe de monumens antiques, encore plus digne de confiance, comme produite directement d'après les données de l'art grec, les vases peints, nous offrent fréquemment le *coq* figuré avec cette intention. On le trouve notamment sur ces beaux vases qui se découvrent à *Athènes*, à *Nola*, et jusque dans l'*Etrurie*, Millingen, *Anc. uned. mon.* part. I, pl. I-IV; *Vases de Lamberg*, I, LXXIII; Gerhard, *antike Bildwerke*, I, V-VII; Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, I, 334; voy. aussi le *Catalogo di scelte antichità etrusche del pr. di Canino*, pag. 93: monumens des jeux panathénaïques, qui suffiraient seuls pour revendiquer à la Grèce, je veux dire, à ses arts et à ses croyances, la classe entière des vases peints, en quelque lieu et dans quelque fabrique qu'aient été exécutés ces vases, sur la patrie desquels il a été tout récemment avancé en Italie une opinion si étrange.

(3) Voy. les observations faites à ce sujet par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 194, 195, et *Pierres de Stosch*, p. 452; et par l'interprète des *Vases de Lamberg*, II, 53, note 2, qui indique la différence à faire entre le *trochus* et le *rhombus*.

(4) Cette *baguette*, parfaitement indiquée sur les deux pierres de Stosch décrites par Winckelmann, a été méconnue par M. Inghirami, sur le célèbre vase de Pélops et d'Œnomaüs, Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, XXX, où ce savant a cru que ce pouvait être un *serpent*, et le *cerceau de bronze*, ou *trochus*, que porte Ganymède, un *cercle zodiacal*; symboles qu'il explique comme astronomiques; voy. Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. V, tav. XV, p. 124 sgg.

(5) Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 344; voyez d'autres exemples du même jeu, figuré sur les vases peints, dans Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* II, CLVI; *Vases de Lamberg*, I, LXXXIX.

(6) *Journal des savans*, décembre 1828, p. 714.

ce vase[1]. Sans m'arrêter davantage à combattre une opinion dont il ne paraît pas d'ailleurs que les interprètes du seul vase grec qui puisse être rapporté à *Sappho*, celui où le nom de cette femme célèbre se lit avec le nom du poète *Alcée*[2], aient tenu le moindre compte, puisqu'ils n'en ont fait, ni l'un ni l'autre, aucune mention, voici de quelle manière je crois pouvoir expliquer cette curieuse peinture, en m'attachant au sujet principal, et en négligeant des détails toujours plus ou moins suspects de restauration, et sur lesquels il ne serait conséquemment pas prudent d'insister, quand on n'a pas vu le monument original.

L'une des peintures qui ornent chacun des côtés de ce vase, se compose de trois personnages : au centre, est un *autel* où brille une flamme allumée; au-dessus de cet autel, apparaît, vu seulement de la partie supérieure du corps, un *génie*, vêtu d'une tunique longue sans manches, et pourvu de *grandes ailes déployées*, qui verse sur la flamme la liqueur d'un *prochoos*, ou *præfericulum*, qu'il tient de la main droite, en tournant la tête du côté d'une *femme debout*, qui semble contempler cette apparition, et qui tient pareillement de la main droite un vase d'une forme semblable, dans l'attitude de faire une *libation*. De l'autre côté, un *vieillard barbu*, enveloppé d'un ample pallium, et appuyé sur un bâton noueux en forme de béquille, a les yeux fixés de même sur le génie. Il semble qu'on ne puisse, à de pareils traits, méconnaître un *sacrifice expiatoire*, ou une *libation funéraire;* l'autel, avec le feu allumé, et le génie funèbre, avec le vase dont il répand la liqueur, ne peuvent guère comporter d'autre explication : mais ce qu'il y a sur-tout ici de remarquable, c'est l'inscription ΑΗΛΟΣΙΑ tracée sur cet autel, et qui doit évidemment se lire ΔΗΜΟΣΙΑ[3]. Le même mot s'est déjà rencontré sur un vase de la seconde collection d'Hamilton, écrit sur un *labrum*, pour indiquer un *Bain public*[4]. L'autel où il est ici inscrit, est donc un de ces *autels publics*[5], où s'accomplissaient, en de certaines occasions, les sacrifices en l'honneur

(1) Voici comment cette inscription ΑΗΛΟΣΙΑ est lue par l'antiquaire napolitain : Απολλωνος Ηθος Λευκας ΟΣΙΑ, c'est-à-dire, selon lui : *Leucade, demeure sacrée d'Apollon*. Avec cette manière d'interpréter les monumens antiques, qui semblait être enterrée avec le P. Hardouin, il n'est rien qu'on ne puisse trouver dans l'antiquité. On pourrait observer que le mot ὈΣΊΑ, avec l'acception que lui donne l'auteur, n'est pas grec, et que dans ce sens il eut fallu ἹΕΡΆ. Mais cette observation, et toutes celles qu'on pourrait faire encore, au sujet d'une si étrange application des connaissances archéologiques, seraient inutiles; et c'est peut-être déjà trop que d'avoir cité une pareille explication.

(2) Steinbüchel, *Sappho und Alkaios, ein altgriechisches Vasengemählde*, Vienne, 1822, folio; Millingen, *Anc. uned. monum.* part. I, pl. XXXIII.

(3) Il est presque superflu d'observer que le mot à sous-entendre ici, est Ἐπιτάφια, ou Ἐναγίσματα, ou tout autre terme équivalent.

(4) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, 58. Dans ce cas, c'est évidemment le mot ΛΟΥΤΡΑ qu'il faut sous-entendre. Sur un autre vase de la même collection, IV, 30, représentant pareillement des personnages nus autour d'un *labrum*, ou *vase de bain*, on lit, sur ce *labrum*, les lettres ΚΑΛΟΣΕΙ, que M. Inghirami, *Mon. etr. ined.* ser. V, tav. XXV, p. 280-86, croit pouvoir interpréter par *tu es beau*, et d'où il tire une explication nouvelle du mot ΚΑΛΟΣ, si fréquent sur les vases, entendu dans le sens de la *beauté morale*, obtenue par la *purification*, et rendue sensible par le *bain*. Tout cela est ingénieux et peut être vrai. L'exemple du célèbre vase avec l'inscription ΚΑΛΕ ΔΟΚΕΣ, sur l'interprétation de laquelle on est maintenant bien d'accord, semble venir d'ailleurs à l'appui de cette explication. Toutefois, ces sortes d'inscriptions, avec un verbe exprimant une action, sont si rares sur les vases, et la lecture en est si peu certaine, que je me permettrai de conserver des doutes sur le sens attribué à celle-ci. Je puis citer quelques exemples analogues d'inscriptions qui ont eté mal lues, par suite du desir d'y trouver un sens qui n'y saurait être. Ainsi, sur un vase représentant le *Repos d'Hercule*, Millin, *Vases peints*, II, pl. XLI, page 62; Inghirami, *Mon. etr. ined.* ser. V, tav. XXXVII, page 390, on s'est accordé à lire, sur l'autorité de Visconti, ΔΕΠΑΣ ΠΕΠΑΥΣΟ, paroles qui semblaient en rapport avec le sujet représenté, et qui doivent pourtant se réduire à la formule ordinaire, ΗΕ ΠΑΙΣ, ΗΕ ΠΑΙΣ, répétée sans l'adjectif ΚΑΛΕ, qui devait l'accompagner. De même, sur un vase de Naples, où l'on a lu ΚΑΛΟΣ ΧΕΧΡΙΣΟ, *Monum. ined.* fasc. I tav. II, p. 11, Napoli, 1820, c'est encore l'inscription ordinaire, ΚΑΛΟΣΗΟ ΠΑΙΣ, qu'il faut rétablir, avec M. Millingen, *Anc. uned. mon.* part. I, p. 90. D'après ces exemples, et quelques autres encore, sur lesquels j'aurai plus tard l'occasion de revenir, je serais disposé à lire, sur le *labrum* du vase de Tischbein, au lieu de cette exclamation insolite, ΚΑΛΟΣΕΙ, l'inscription déjà connue, ΔΗΜΟΣΙΑ. J'ajouterai encore, à l'appui de cette observation, que sur un vase inédit de la collection de M. Durand, où se voit pareillement un *labrum*, on lit le mot ΙΔΙΑ [sous-entendu encore, ΛΟΥΤΡΑ], pour signifier un *bain privé*.

(5) Ces autels s'appelaient proprement *escharæ*, Hesychius, *v.* Ἐσχάρα; conf. Pausan. V, 13, 5. On les trouve aussi fréquemment désignés, dans les inscriptions funéraires, par le mot ordinaire βωμός; voyez les exemples qu'a cités M. Welcker, de ce dernier mot, employé avec cette signification, *Sylloge veter.*

tous les autres accessoires, et comme avec le sujet de la composition entière. C'est donc l'image d'un jeune homme, accompagnée des symboles relatifs aux jeux de l'adolescence et aux mystères de l'initiation, que nous offre ce bas-relief sépulcral; et l'on peut maintenant juger à quel point l'influence des idées grecques s'était maintenue et propagée au-delà des limites de son domaine propre, puisque ce monument, destiné pour un tombeau romain, du second ou du troisième siècle de notre ère, nous offre une réminiscence si fidèle d'un type d'abord appliqué sur des vases grecs, d'un usage pareillement funèbre et mystique[1].

Je ne saurais mieux terminer ces considérations, qu'en proposant l'explication d'un vase fort curieux, qui n'a pas obtenu, à ce qu'il me semble, toute l'attention qu'il méritait. C'est un vase de la collection de M. l'ancien archevêque de Tarente, qui a fourni au marquis Berio le sujet d'une longue dissertation, moitié sérieuse, moitié poétique[2]. Ce savant, comme il est vrai de dire qu'on n'en voit pas beaucoup à Naples, où le genre de monumens dont il s'agit est si bien connu et si judicieusement interprété, a cru découvrir, sur le vase qu'il s'était chargé d'expliquer, toute l'histoire de Sappho; et pour être dispensé de réfuter en détail cette étrange interprétation, il suffit de voir comment il lit l'inscription grecque tracée sur un des côtés de

Winckelmann, sur le rapport de cet animal symbolique avec la tragédie, serait le beau vase de la collection de M. Durand, dont j'ai essayé l'un des premiers de donner une interprétation, et sur lequel on voit un *lapin* porté par une figure appelée ΤΡΑΓΟΙΔΙΑ, ou, comme je persiste encore à lire, ΤΡΑΝΟΙΔΙΑ, forme dorique de ΘΡΗΝΟΙΔΙΑ; voy. *Journal des savans*, p. 89-100, 1826.

(1) Je puis citer encore, à l'appui de cette explication, d'autres monumens qui ne laisseront aucun doute sur l'intention de cette image funéraire, non plus que sur la source où elle avait été puisée; ce sont deux sarcophages, d'époque romaine, mais de travail grec, publiés, l'un par M. Guattani, *Mon. ined. per l'anno* 1786, maggio, tav. III, p. XLI-XLV; l'autre, parmi les *Marbres d'Oxford*, part. I, tab. LVI, n. CLII. Sur le premier, sont figurés *sept génies*, avec divers instrumens propres aux jeux de l'enfance, et, parmi ces génies, il en est *deux* qui font rouler un *trochus* avec une *baguette* qu'ils tiennent de la main droite. L'autre sarcophage, dont la face principale est décorée du portrait en pied d'un *adolescent*, offre, sur les deux petits côtés, un *génie ailé qui joue au trochus;* et cette image, destinée à caractériser les jeux du premier âge, était certainement dérivée des usages et des monumens de la Grèce; car sur un des beaux vases de Canosa, où se remarque, entre autres, un groupe de deux époux, avec un *enfant* conduit par la main de sa mère, cet enfant est figuré absolument de la même manière que les génies dont je viens de parler, c'est à savoir, *faisant rouler un trochus avec une baguette;* voy. *Vases de Canosa*, pl. III, page 18, où je ne puis m'empêcher de relever la singulière méprise de Millin, qui a vu ici un *enfant jouant avec une boule et un bâton*. Je profite de cette occasion pour publier deux monumens venus à ma connaissance durant l'impression de ces recherches; l'un desquels se rapporte directement au même ordre de représentations que celui qui nous occupe, et l'autre sert à confirmer, par un nouvel exemple, la signification funéraire d'un symbole fréquemment employé par les anciens, et dont il a été question plus haut, p. 125-26. Ce sont deux stèles funèbres, de travail grec, mais d'un bas temps, provenant d'une collection de M. le comte Potocky. La première offre, dans l'intérieur d'une *édicule à fronton*, un jeune homme, représenté de face, tenant de la main gauche une *sphæra*, instrument analogue au *trochus*, et propre pareillement à caractériser l'*adolescence*. Ce jeune homme porte dans l'autre main un *oiseau*, autre symbole de l'*éphébie;* et à ses pieds est un *chien*, animal dont l'intention funéraire n'est pas moins bien constatée sur une foule de monumens; voyez, entre autres, *Admiranda*, 72; *Galler. Giustinian.* II, 147; *Mus. veron.* LI, 8, 10; Zoëga, *Bassirilievi*, I, XXXVI, 166-68, et rapprochez ces monumens des témoignages cités plus haut, p. 228, n. 4. Sur la frise de l'édicule, se lit l'inscription : ΗΡΑΚΛΕΙΔΗϹ ϽΠΕΙΡΕΥϹ (sic). Ce dernier mot doit sans doute se lire ϹΤΕΙΡΙΕΥϹ, nom connu d'un *Dème* de l'Attique.

L'autre stèle présente un homme vêtu d'une ample *stola*, assis sur un siége curule avec coussin et marche-pied, au-dessus de la tête duquel sont sculptés, de très-bas relief, un *buste de cheval* tourné à droite, et un *serpent roulé autour d'un arbre :* deux symboles funéraires, dont la réunion ne permet plus de méconnaître l'intention, sur aucun des monumens, en si grand nombre, où ils se rencontrent. Devant le personnage assis, sont un *homme* et une *femme*, debout, qui semblent lui adresser le *dernier adieu*, et dont la physionomie, tout-à-fait individuelle, comme celle de ce personnage lui-même, indique que ce sont ici des portraits. Au-dessous de ce bas-relief, dont la sculpture paraît appartenir au siècle d'Alexandre Sévère, se lit l'inscription suivante :

Μ. ΟΠΠΙΩ ΜΕΝΑΝ
ΔΡΩ. ΟΠΠΙΑ ΕΛΠΙΣ
ΚΑΙ. Μ. ΟΠΠΙΟΣ ΦΑΥ
ΣΤΟΣ ΤΩ ΠΑΤΡΩΝΙ
ΚΑΙΑΤΟΙΣ (sic) ΖΩΝΤΕΣ

c'est-à-dire, en corrigeant la faute commise par l'ancien lapidaire, ΚΑΙΑΤΟΙΣ, pour καὶ αὐτοῖς

M. Oppio Menan-
dro Oppia Helpis
et M Oppius Fau-
stus, Patrono suo,
et sibi ipsis, vivi (Fecerunt)

(2) *Lettera del marchese Fr. M. Berio in dilucidazione di un vaso etrusco, diretta a S. E. G. Capecelatro,* etc. Napoli, 1808, 4°. L'auteur prétend avoir eu *en songe* la première révélation du sujet qu'il a cru voir sur ce vase; et effectivement, rien ne ressemble plus à un rêve que son explication.

dont tous les élémens purement grecs sont établis, chacun en ce qui les concerne, par une foule de témoignages et de monumens authentiques, correspond de tout point à celle qui se rencontre sur un si grand nombre de sarcophages romains, où le cours de la vie humaine est figuré par des compositions exprimant *la naissance, l'éducation* et *la mort,* au moyen de personnages réels, parmi lesquels interviennent les *Muses* et les *Parques*[1], évidemment avec la même intention, et dans le même système allégorique, que les personnages symboliques de notre vase grec.

comprenait l'idée de toutes les connaissances acquises par une *excellente éducation*, et non pas, comme l'a cru le docte abbé Marini, l'idée que cette personne *seppe ogni maniera di musica;* voy. *Iscriz. Alban.* n. LXX, p. 78. Mais le témoignage classique qui s'applique le plus directement à l'interprétation de notre vase, est celui d'une inscription funéraire où il est question de la *Muse*, ou l'*Éducation* personnifiée, *accordant ce bienfait de l'instruction à un jeune homme, au moment où le jaloux Hadès le ravit* à l'amour de ses parens, Boeckh, *Corp. inscript. græc.* n. 1488, p. 693 :

Ἄῤῥενι δ' ἠϊθέῳ ΠΑΙΔΕΊΗΝ ὤπασε ΜΟΥ͂ΣΑ
Ὃν ἈΊΔΗΣ φθονερὸς νόσφισεν αὐξομένου,

image si conforme, en langue écrite, à celle que nous offre, en langue graphique, le vase qui nous occupe, que je ne saurais m'empêcher de voir, dans cette inscription funéraire, un équivalent de cette représentation figurée, et conséquemment un exemple tout-à-fait analogue à ceux que j'ai déjà cités ailleurs, *Achilléide*, p. 105, et *Orestéide*, p. 222, not. 4.

(1) Plusieurs de ces bas-reliefs ont été déjà publiés, *Admiranda*, 65 ; Beger, *Spicileg.* p. 136 ; Winckelmann, *Monum. ined.* n. 184. Mais il en reste encore quelques-uns d'inédits, que je publierai dans ce recueil, et au sujet desquels je développerai et rectifierai, j'ose le croire, plus d'une notion relative à l'intelligence de ces monumens.

7.



des morts; et les deux personnages, témoins de cette cérémonie funèbre, pourraient être *Polis*, la *Ville*, et *Dêmos*, le *Peuple*, personnifiés, si l'on n'aime mieux voir en eux deux simples assistans, sous les traits d'une *jeune fille* et d'un *vieillard*.

La seconde composition de cinq figures présente un sujet très-curieux et purement allégorique: on y voit une *femme assise* sur un siége, tenant sur ses genoux une *lyre*, dont elle est occupée à tirer des sons; debout, derrière son siége, un *vieillard barbu*, vêtu de la *chlæna*, avec des *ailes aux épaules*, se reconnaît, à ce trait caractéristique, pour un être d'un ordre surnaturel, pour un génie; et une *petite lyre*[1] qu'il tient de la main droite, et qui ne peut, d'après sa dimension, être regardée que comme un objet symbolique, et non comme un instrument réel, confirme cette induction. En face de la femme assise, est un *jeune homme* qui s'entretient avec elle; il est vêtu de la tunique dorique sans manches, et il porte des *ailes aux épaules* : ce qui le caractérise également pour un génie. Du même côté, un groupe d'un *jeune enfant tout nu*, prêtant l'oreille aux instructions d'un *vieillard barbu*, qui, le corps penché au-dessus de cet enfant, tient de ses deux mains une *bandelette déployée*, est la partie de cette composition la plus propre à conduire à l'interprétation du sujet entier. En effet, le rapport manifeste qu'ont entre elles, d'après leur mouvement et leur attitude, ces deux dernières figures, seuls personnages réels, dans une scène où interviennent des personnages surnaturels ou allégoriques, permet à peine de douter qu'il ne faille voir ici un *enfant*, avec son *pædagogue* chargé de l'initier aux études littéraires et aux mystères sacrés, qu'on séparait rarement, chez les Grecs, dans l'instruction du premier âge[2]. Cela posé, il semble que les autres personnages s'expliquent naturellement, d'une manière conforme à cette première donnée; c'est à savoir, la femme assise, et tenant une lyre, comme l'*Éducation* personnifiée[3], et les deux génies, l'un *jeune*, et l'autre *vieux*, au milieu desquels elle est placée, comme les *Génies de la naissance* et *de la mort*, entre lesquels se partage effectivement le cours entier de la vie humaine. Cette représentation allégorique,

epigram. p. 45-46. Rien de plus fréquent, d'ailleurs, sur les vases peints, que la présence de ces sortes d'autels, au-dessus desquels un *génie funèbre* accomplit la libation funéraire nommée χόαι; je me contenterai de citer pour exemple le vase de M. Millingen, *Anc. uned. mon.* part. I, pl. XXXI, où ce savant a cru voir *Eros*, avec une *patère* dans chaque main; ce qui me paraît inadmissible. Je rapporte à la même intention l'inscription ΚΟΕΣΕ, qui se lit deux fois sur un beau vase de la collection Koller, et que M. Panofka interprète par ΧΟΗΣΕΤΑΙ, *la libation se fera;* voy. *Mus. Bartoldian.* 108.

(1) La *lyre*, comme objet funèbre symbolique, figure aux mains des *Sirènes*, sur plusieurs pierres gravées, et entre autres sur une pierre du recueil de Gorlæus, II, 496, où cet instrument est surmonté d'un *papillon*. On voit une *lyre* sculptée, ce qui est bien autrement caractéristique, dans le tympan même du tombeau de Canosa, pl. 1, 3. La signification funéraire de ce symbole est d'ailleurs constatée par un monument de la plus haute antiquité grecque, par une *figure tenant une lyre* placée sur le tombeau de Kaucon, Pausan. v, 5, 4. On pourrait encore, à la rigueur, expliquer la *lyre* figurée d'une si petite dimension sur notre vase, comme un objet destiné aux jeux d'un enfant, de la même manière, et au même titre, que l'on voit le *trochus*, sur d'autres vases : ce qui s'accorderait encore avec le sens général de la représentation, ainsi qu'avec la présence de l'enfant.

(2) Je reviendrai ailleurs sur ce point d'antiquité.

(3) L'*Éducation* personnifiée, Μουσική, Παιδεία, est un de ces êtres abstraits qui, de la langue poétique et oratoire, où l'on en faisait tant d'usage, avaient bien pu passer dans la langue de l'imitation. Si Æschine invoque Παιδεία comme une divinité, à l'égal de Σύνεσις et d'Ἀρετή, dont il fait pareillement des êtres réels et divins, *contr. Ctesiph.* 90, sub fin.; si ailleurs encore le même orateur semble la personnifier sous un autre nom, *ibid.* 89, 1 : Οὐδ' ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ μόνον παιδεύει τοὺς νεωτέρους, les philosophes n'avaient pas fait non plus moins d'usage de cette manière de parler, qui doit avoir exercé sur les œuvres de l'art son influence accoutumée, d'après l'accord intime qui régnait, chez les Grecs, entre toutes les branches de l'imitation. Il suffira de se rappeler cette phrase de Plutarque, qui semble écrite d'après une peinture pareille à la nôtre, et propre à lui servir de commentaire, *de Aud. poët.* § 12, I, 127, Hutten : ἵνα προπαιδευθεὶς [ὁ Νέος], εὐμενὴς καὶ φίλος καὶ οἰκεῖος ὑπὸ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ἐπὶ φιλοσοφίαν προπέμπηται. Du reste, cette opinion des anciens, sur la part donnée à la *Poésie* dans l'instruction de l'homme et dans la conduite de la vie, opinion sous l'influence de laquelle aurait été si naturellement conçue l'image allégorique de la *Muse* présidant à l'*éducation* du premier âge, ne se trouve nulle part plus formellement exprimée que dans un beau passage de Strabon, I, 28, B, que Wyttenbach a fort à propos rappelé, au sujet de celui de Plutarque précédemment cité, *Animadv.* VI, 301. C'est dans la même intention que, sur un curieux bas-relief sépulcral de la villa Albani, l'effigie de la défunte, *Cl. Italia*, est accompagnée de l'éloge : ΠΑϹΗϹ ΜΟΥϹΙΚΗϹ ΜΕΤΕΧΟΥϹΑ, qui

et sans partage, dans cet autre grand drame qui suivit la chute d'Ilion, toujours avec son caractère homérique. A l'exception de la peinture de Parrhasius qui avait pour objet la *Démence simulée* du roi d'Ithaque[1], trait inconnu à Homère, et sans doute inventé par les tragiques, il n'est peut-être pas un seul des monumens de l'art relatifs à Ulysse, parmi tous ceux qui nous restent ou que nous connaissons, qui ne fût directement puisé à une source épique, et où la figure de ce héros ne fût composée de ses élémens réels et primitifs; et c'est un trait bien remarquable de l'histoire de l'art grec, et bien fait pour honorer son génie, que cet accord des artistes de tout âge et presque de tout ordre, à représenter l'Ulysse des temps héroïques, vrai modèle du courage intrépide autant que calme et prudent, et non pas cet Ulysse astucieux et discoureur, qui ne pouvait être le héros que d'une société dégénérée. En restant à cet égard dans les données homériques, l'art demeura donc jusqu'au bout fidèle à sa noble destination et conséquent à son principe, qui était de produire l'image du *beau moral*, par l'expression du *beau physique;* et cet exemple, entre une foule d'autres semblables, nous met à même de juger avec quelle hauteur et quelle constance de vues l'imitation avait été constituée chez les Grecs[2].

En publiant, sous le titre d'*Odysséide*, une série de monumens sur la plupart desquels *Ulysse* figure comme personnage principal, soit qu'ils aient rapport aux derniers événemens de la guerre de Troie ou à ceux qui en furent la suite, j'aurai lieu d'établir en fait l'observation que je viens d'énoncer en principe; et suivant l'exemple de Winckelmann, qui crut devoir placer le *portrait d'Ulysse*[3] en tête des monumens du même genre qu'il faisait connaître, j'examinerai en premier lieu cette figure même d'Ulysse, telle que l'avait conçue et réalisée l'art antique, dans un système qui n'a pas encore été suffisamment apprécié, et telle qu'elle nous apparaît dans les réminiscences plus ou moins fidèles qui nous en sont parvenues.

Entre toutes les images attribuées à Ulysse, celles qui méritent le plus de confiance, et dont on a fait jusqu'ici le moins d'usage, sont sans contredit celles que nous offrent les monnaies d'Ithaque. On connaît au moins trois de ces monnaies[4], avec la *tête d'Ulysse, barbue*, et couverte du *bonnet de laine*, πῖλος, πιλίδιον, qui était devenu, à une certaine époque

(1) Plutarch. *de Aud. poët.* § III : Παῤῥάσιος τὴν Ὀδυσσέως προσποίητον μανίαν. Plutarque blâme avec raison le choix d'un pareil sujet, et il le cite parmi les πράξεις ἀτόπους que l'art avait à se reprocher d'avoir traités; voy. aussi, sur ce sujet, Cicéron, *de Offic.* III, 26.

(2) La manière dont Philostrate expose le caractère d'Ulysse et décrit sa physionomie, indique assez que c'était d'après les tragiques qu'avait été conçu ce portrait imaginaire. On n'avait pu voir qu'au théâtre un Ulysse *au visage triste et sévère*, κατηφῆ τε ἀεὶ, *au nez un peu écrasé*, καὶ ὑπόσιμον, *aux yeux hagards, à l'air défiant et ombrageux*, καὶ πεπλανημένον τοὺς ὀφθαλμοὺς διὰ τὰς ἐννοίας τε καὶ ὑπονοίας, *à la taille médiocre*, καὶ οὐ μέγαν, *Heroïc.* X, 12, 717, en un mot, un Ulysse rapetissé de toute manière, pour que sa personne se montrât d'accord avec son caractère, ὁ ποικιλόφρων, κόπις, ἡδυλόγος, δημοχαριστής, Euripid. *Hecub.* 134; conf. *Troad.* 282 sqq. Un tel portrait ne répond guère à cet autre passage du même auteur, *Imag.* II, 7 : ἐπίδηλος δὲ ὁ μὲν Ἰθακήσιος ἀπὸ τοῦ στρυφνοῦ καὶ ἐγρηγορότος, et s'accorde moins encore, quoi qu'on en ait pu dire, avec la description d'Homère, *Iliad.* III, 194 sqq., 217 sqq.; voy. Angel. Mai, *Iliad. Fragm. Ambros.* Proœm. p. XXII. On doit porter le même jugement du *costume* attribué à Ulysse par les écrivains d'une certaine époque. En le représentant toujours vêtu du *pallium*, comme pour indiquer que la *prudence* était le principal trait de son caractère, *Ulyssem* palliatum *semper inducunt*, Donat. *ad* Terent. *de Tragœd.*, c'est évidemment d'après les habitudes théâtrales, et non d'après les données homériques, qu'on s'est réglé à cet égard. Mais les artistes n'avaient pas suivi ces traditions des tragiques et des rhéteurs; et c'est ce que j'aurai lieu de prouver, à l'honneur de l'art antique.

(3) Voy. ses *Monum. ined.* n. 153, t. II, p. 208-9.

(4) De Bosset, *Essai sur les méd. antiques de Céphalonie et d'Ithaque*, pl. V, n°s 1, 2, 3. Le revers, qui offre tantôt un *Coq*, tantôt une *Tête de Minerve casquée*, types qu'il est si facile d'accorder avec l'image d'Ulysse, porte la légende, ΙΘΑΚΩΝ (monnaie) *des habitans d'Ithaque;* elles sont autonomes, et généralement d'assez belle fabrique; voy. Neumann, *Num. popul.* t. I, tab. VI, n. 8, pag. 204 sqq.; *Mus. Hunter.* tab. 31, n. XIII; *Mus. Sanclem.* t. I, tab. VII, n. 44; Eckhel, *Doctr. num.* II, 274

ODYSSÉIDE.

Dans l'opinion des anciens, qui avaient essayé de réduire en système les innombrables fables helléniques, le *Retour d'Ulysse à Ithaque* fermait le *cycle mythique*, *κύκλος μυθικός*[1]; et la dernière scène de ce drame immense était remplie des exploits de ce héros. La vie d'Ulysse était donc regardée comme une espèce de terrain neutre, où la fable et l'histoire, mêlées à-peu-près au même degré, venaient en quelque sorte se concilier, à la faveur d'une renommée où se trouvaient de même réunis et confondus tous les genres de mérite et d'héroïsme. En effet, le caractère d'Ulysse, tel qu'il avait été tracé par Homère, interprète naïf et fidèle des traditions héroïques, avant d'être altéré par les conceptions vicieuses du théâtre, offrait une sorte d'idéal où se réfléchissaient tous les traits de l'ancien caractère hellénique : la prudence jointe à la valeur, l'éloquence dans le conseil, la fermeté dans le malheur, un esprit fécond en ressources, un courage prompt en toute occasion; la force de l'ame, qui résiste à l'adversité comme au plaisir, qui se montre toujours la même dans des fortunes diverses; et cette dextérité à manier les affaires, et cette adresse à triompher des obstacles, qui ne dégénèrent en ruse et en fourberie, dans le rôle que lui prêtent les poëtes tragiques[2], qu'à mesure que la Grèce elle-même, amenée, par le progrès des temps et par le déclin des mœurs, à remplacer successivement chacune de ses vertus antiques par quelqu'un des vices de la faiblesse, éprouvait le besoin d'abaisser son héros à sa propre mesure, et de réformer le caractère d'Ulysse d'après le sien.

S'il était entré dans les conditions du théâtre grec de flatter l'esprit d'une nation qui se corrompait de jour en jour, en lui montrant Ulysse dégradé à son image, et de procurer ainsi à une civilisation énervée la consolation d'avoir encore pour modèle le héros qu'en ses jours de puissance et de force elle avait choisi pour type, il faut reconnaître que l'art s'exerça, chez les Grecs, dans une direction plus généreuse. C'est l'Ulysse d'Homère, et non celui des tragiques, que les artistes représentèrent dans toutes les scènes épiques de l'Iliade, où ce héros figure au premier plan; et c'est le même personnage qui domine seul

(1) Proclus, *in* Phot. *Biblioth.* p. 982, lin. 43; voy. Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 403.

(2) Relativement aux nombreux poëmes dramatiques qui avaient pour sujet quelqu'une des aventures d'Ulysse, et pour titre le nom de ce héros, sans compter celles du genre satyrique, qui avaient le même sujet sous un titre différent, telles que le *Cyclope* d'Euripide, seul débris qui nous soit resté de cette littérature immense, je me contente de renvoyer mes lecteurs à une savante note de Casaubon, *sur* Athénée, liv. IV, chap. 18, p. 297.

d'un *pilidion* richement orné; une intaille, du musée Worsley, d'un excellent travail grec, avec le nom de l'auteur Allion, ΑΛΛΙΟΝ, gravé dans le champ[1]; et une autre intaille, de la collection Poniatousky, ouvrage d'Apollodotos, ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥ[2]; tout en exprimant quelques doutes au sujet de cette dernière pierre, dont je ne connais qu'une empreinte, et qui fait partie d'une collection malheureusement trop suspecte. Du reste, le caractère de la *tête* représentée sur ces pierres s'accorde assez bien avec celui de la *tête* qui forme le type des monnaies d'Ithaque, et même avec le célèbre buste de lord Bristol[3], sans compter une foule de monumens de tout genre où la figure d'Ulysse se reconnaît à une physionomie à-peu-près semblable[4], pour qu'il y ait tout lieu de présumer que cette image dérivait de quelque type ancien et accrédité; et ici se présente naturellement l'occasion d'exposer une notion d'iconographie grecque qui n'a pas obtenu, de la part des antiquaires et des historiens de l'art, le degré d'attention qu'elle méritait.

Il dut exister chez les Grecs un assez grand nombre de portraits de personnages appartenant à la période mythologique, de manière à former toute une classe de monumens d'un ordre particulier, sous le rapport de l'art, et d'un haut intérêt national, sous le rapport historique. A défaut de ces monumens mêmes, que le temps nous aurait enviés, ou des témoignages qui nous manqueraient, la vraisemblance seule nous autoriserait à croire que l'antiquité posséda des images authentiques, ou réputées telles, de cette foule de personnages, dont l'existence, liée aux traditions de son âge héroïque, intéressait la Grèce entière, mais dont le portrait n'avait pu être effectué, à une époque où les arts d'imitation étaient encore dans l'enfance. L'usage qui avait prévalu à Rome, bien avant le siècle de Pline, d'*inventer les portraits qu'on n'avait plus*, et de suppléer à la tradition par une fiction plus ou moins heureuse[5], dut régner à plus forte raison chez les Grecs, dès l'instant que l'imitation fut parvenue au point de personnifier tout et de tout exprimer. Ainsi, tous les héros d'Homère, avec Homère lui-même; ainsi, tous les personnages des siècles antérieurs, dont les noms, créés ou popularisés par l'épopée nationale, étaient devenus autant de vérités historiques, durent recevoir, à ce titre, de l'imitation perfectionnée, une existence figurée, d'accord avec la croyance populaire, et obtenir chacun une physionomie analogue à son caractère. L'art fit donc ici, dans le domaine de la poésie, ce qu'il avait fait dans celui de la religion; il tira

(1) *Mus. Worsleyan.* IV, 20. Cette pièce avait fait d'abord partie de la collection du chevalier Hamilton, Visconti, *Oper. var.* t. II, p. 284, n. 393; voy. ce que j'ai dit de cette pierre, et du graveur Allion, dont elle paraît être une œuvre originale, dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 24, à l'article d'*Allion*.

(2) L'empreinte que j'en possède est tirée de la collection de Cadès; la pierre elle-même est indiquée sous le n° 112, p. 93, du *Catalogue des pierres gravées du prince Poniatousky;* et quant au mérite de cette collection, remplie, comme elle l'est actuellement, de travaux modernes, avec des noms supposés de graveurs antiques, je ne puis que m'en référer à ce que j'en ai dit dans ma *Lettre à M. Schorn*, citée plus haut, p. 16.

(3) Ce buste a été publié par Tischbein, dans ses *Monumens homériques*, *Odyss.* pl. I, avec une explication du savant Heyne. Il existe, au musée de Dresde, un *buste sur bouclier*, qui a été attribué à *Ulysse*, mais d'après des considérations trop hypothétiques pour mériter quelque confiance; voy. *Augusteum*, II, XXXVI, 8-9.

(4) Je ne comprends pas dans le nombre de ces monumens la belle statue du Vatican, vulgairement connue sous le nom de *Phocion*, d'après une conjecture de Visconti, à laquelle ce savant a fini par renoncer; voy. son *Mus. P. Clem.* t. II, pl. XLIII. Plus tard, il avait cru reconnaître *Ulysse* dans cette statue, à raison du vêtement et de l'attitude; et c'est l'opinion qu'a suivie l'interprète des *Monum. du Mus. Napoléon*, t. II, pl. LXV; voy. Beck, *Grundriss*, etc. p. 219. Mais Visconti lui-même, éclairé par une étude plus attentive de ce monument, rejeta la dénomination d'*Ulysse*, pour celle d'*Adraste* ou d'*Amphiaraüs*, sans pouvoir alléguer encore de motif tant soit peu plausible à l'appui de cette dernière supposition; voy. ses *Œuvr. div.* t. IV, p. 154-5 et 313. Le fait est que la statue dont il s'agit est encore une énigme; et la seule opinion qu'on puisse admettre à son sujet, dans l'état actuel de la science, c'est qu'elle représente un *Guerrier de l'époque héroïque*, dont il faut attendre que le nom nous soit révélé par quelque monument nouveau, mais qui, dans aucun cas, ne saurait être le roi d'Ithaque.

(5) Plin. XXXV, 2 : Qui non sunt, finguntur, pariuntque desideria non traditi vultus.

de l'antiquité, l'attribut caractéristique de ce héros. La figure d'Ulysse, telle qu'elle est exprimée sur ces médailles, offre un caractère individuel plutôt qu'idéal, où la force et la bonté sont unies à la finesse ; et la physionomie ressemble beaucoup à celle de la *tête* représentée sur une pâte antique de la collection de Stosch[1], où Winckelmann avait reconnu, d'une manière qui fait honneur à sa sagacité, un *portrait d'Ulysse*, d'après le caractère même de cette tête, et d'après celui d'une seconde tête qui s'y trouvait accolée, et qu'il regardait, avec toute raison, comme le *portrait de Diomède*[2]. Cette heureuse conjecture du père de la science archéologique reçoit, du témoignage de monumens qu'il n'avait pu connaître, une haute confirmation, en même temps qu'elle y ajoute un nouveau motif d'intérêt. Ce double mérite se retrouve, et peut-être encore à un plus haut degré, sur une rare médaille de Cumes, qui offre, d'un côté, une *tête héroïque*, avec le *bonnet* en question *couronné de laurier*, et de l'autre, la *figure de Scylla*[3] : types si convenables, en effet, pour la monnaie d'une ville dont le territoire avait servi de théâtre aux principales scènes de l'Odyssée. La *couronne de laurier* attachée au *bonnet* d'Ulysse, sur cette médaille de Cumes, est une particularité qui suffirait seule à caractériser ce personnage, et dont on possédait déjà un exemple sur un beau bas-relief antique[4]; et la réunion de la *tête d'Ulysse* avec l'*image de Scylla* rappelle le célèbre monument de bronze, consistant en la *figure d'Ulysse groupée avec celle de Scylla*, monument d'une haute antiquité, à ce qu'il paraît, qui se voyait encore à Constantinople du temps de Nicéphore Coniate, et qui ne dut périr qu'avec la Grèce elle-même[5].

Après les médailles, il n'était pas de monumens qui pussent offrir l'image d'Ulysse d'une manière plus conforme au type national, ni en même temps sous une forme plus populaire, que les pierres gravées. L'exemple, cité par Athénée[6], de ce Callicrate qui portait à son anneau le *portrait d'Ulysse*, doit être considéré comme un trait de mœurs grecques, plutôt que comme un usage particulier; et c'est en effet l'induction qu'on pourrait, à défaut même d'un pareil renseignement, tirer du grand nombre de pierres gravées qui nous restent avec la *tête* ou la *figure d'Ulysse*. Parmi celles qui nous ont conservé l'image de ce héros, je citerai sur-tout le beau camée de notre cabinet, publié par Millin[7], où la *tête d'Ulysse* est coiffée

(1) *Pierr. de Stosch*, class. III, n. 302, p. 387.

(2) *Monum. ined.* n. 153.

(3) Cette médaille de bronze a été décrite, mais d'une manière peu exacte, d'après un exemplaire assez mal conservé, par M. Mionnet, *Supplément*, t. I, p. 240, n. 282. Il y a vu une *tête de Femme, avec une espèce de tiare*, et au revers, le *monstre Scylla, avec une légende effacée.* M. Avellino, qui avait sous les yeux un exemplaire moins défectueux, qu'il a fait graver, *Real Museo Borbon.* t. II, tav. XVI, n. 21, a pu y reconnaître la *tête d'Ulysse* coiffée du *pilidion*, dont l'image s'accorde si bien, en effet, avec la *figure de Scylla* placée au revers. Je possède moi-même un bel exemplaire de cette rare et curieuse monnaie, que l'on trouvera gravé, vignette n. 8, p. 253, d'une manière plus conforme au style de l'original, qui accuse une assez haute époque de l'art, et à la fabrique, qui est aussi très-recommandable. Je puis certifier, du reste, que la *légende manque* sur toutes ces monnaies, non parce qu'elle y est *effacée*, mais parce qu'elle n'y fut jamais empreinte ; ce qui est encore une nouvelle preuve d'antiquité.

(4) Tischbein, *Monum. Homer. Iliad.* pl. VI. Ce bas-relief, provenant de Volterra, doit être à la galerie de Florence ; et le savant Heyne n'a pas manqué d'y reconnaître *Ulysse* au *bonnet marin*, sans remarquer toutefois que ce *bonnet* est *couronné de laurier ;* ce qui est une particularité nouvelle. Je ne puis m'empêcher d'observer, au sujet de la *tête coiffée d'un bonnet semblable*, sur la médaille de Cumes, qu'une *tête pareille* se voit sur des médailles d'Æsernia, du Samnium, où elle est désignée, comme celle de *Vulcain*, par la légende VOLCANOM, et de plus, accompagnée d'une *tenaille*, symbole caractéristique de Vulcain. Mais outre que ce double élément manque sur la monnaie de Cumes, le rapprochement de la *tête héroïque* et de l'*image de Scylla*, d'accord avec toutes les traditions mythologiques, ne permet pas d'hésiter ici entre le roi d'Ithaque et le dieu de Lemnos.

(5) Voy. au sujet de ce monument les observations d'Eckhel, *Doctr. num.* VIII, 286, et ce que j'en ai dit moi-même dans ma *Notice sur quelques objets d'or trouvés dans un tombeau de Kertsch en Crimée*, p. 7, not. 5.

(6) Athen. *Deipnosoph.* VI, c. 59, p. 251.

(7) *Monum. inéd.* t. I, pl. XXII, p. 201, suiv.

εἰκών, qui se voyait dans le bourg d'Amycles en Laconie, près d'une autre image qu'on supposait être celle d'*Agamemnon*[1]. Telle était aussi sans doute la *statue en bois d'Orphée*, placée au sommet du Taygète en Laconie, et réputée un *ouvrage des Pélasges*, Πελασγῶν, ὥς φασιν, ἔργον[2]. Mais en fait de témoignages relatifs à cette pratique de l'art grec, le plus décisif et le plus curieux est sans contredit celui de Plutarque, qui pourrait, au besoin, nous tenir lieu de tous les autres, et qui nous a conservé toute une page de l'histoire de l'art antique. Cet écrivain raconte que, dans une fête publique célébrée à Argos, un jeune Lacédémonien, *qui ressemblait à Hector*, fut écrasé par la foule que la curiosité, excitée par cette ressemblance, avait attirée autour de lui[3]. Il résulte, en effet, de cette anecdote, qu'il existait un *portrait d'Hector* consacré par une sorte d'autorité publique, et que ce portrait s'était imprimé dans la mémoire des peuples, au point d'exciter un intérêt vif et général, lorsqu'il venait à se produire à leurs yeux sous les traits de quelque personne vivante. C'est d'ailleurs ce qu'achèvent de prouver d'autres exemples semblables cités à l'appui de celui-là par le même écrivain, c'est à savoir, la ressemblance du tyran Nicoclès avec *Périandre*, fils de Cypsélus, et celle du Perse Orontès avec *Alcmæon*, fils d'Amphiaraüs. Périandre étant un personnage historique, d'une grande célébrité, à-la-fois comme un des sept sages de la Grèce et comme un des princes de Corinthe, on ne s'étonnera pas qu'il eût eu des portraits nombreux, et que ces portaits eussent rendu sa physionomie familière à tout le monde[4]. Mais *Alcmæon* appartenant à l'époque mythologique, il ne pouvait exister de lui qu'un de ces portraits de convention que l'art avait créés, en se servant de tous les élémens fournis, soit par quelque tradition locale, soit par quelque image contemporaine; et l'on conçoit, sans qu'il soit nécessaire d'insister davantage sur ce point, quelle importance acquiert dès-lors l'observation de Plutarque, en tant qu'elle nous fait connaître, au moyen de quelques traits particuliers, tout un système iconographique qui dut embrasser le domaine entier de la poésie, aussi bien que celui de l'histoire, et comprendre la mythologie elle-même dans le vaste champ de l'imitation. Telle est aussi la conséquence qui résulte du passage de Diodore de Sicile, relatif aux sculptures du grand temple de Jupiter à Agrigente, où il est dit que, dans la partie de ces sculptures qui représentaient la *Prise de Troie*, τὴν ἅλωσιν τῆς Τροίας, *chacun des Héros qui y figuraient se reconnaissait à sa physionomie propre et individuelle*[5]; nouvelle preuve de l'existence de ce système iconographique, et preuve fondée sur un témoignage des plus respectables, aussi bien que fournie par un des monumens les plus importans de la haute antiquité grecque. D'après des témoignages si graves, si positifs, on sera sans doute disposé à prendre en considération l'extrait qui nous a été conservé par des auteurs byzantins, d'une *Iconographie héroïque*, puisée dans l'ouvrage de Dictys de Crète[6],

(1) Pausan. III, 19, 5. Je pense, avec le dernier éditeur, M. Siebelis, qu'il y a dans ce passage une faute ou une lacune, et j'admets l'interprétation qu'il propose.

(2) *Idem*, III, 20, 5.

(3) Plutarch. *in Arat.* § III. Voy. l'observation que j'ai déjà faite à ce sujet, *Achilléide*, p. 87, n. 5.

(4) Il y a lieu d'être surpris que Visconti n'ait pas fait usage de ce témoignage de Plutarque, si curieux et si positif, dans l'article de son *Iconographie* qu'il a consacré aux images de Périandre, t. I, p. 102-106.

(5) Diodor. Sic. XIII, 82 : Ἐν ᾗ τῶν Ἡρώων ΕΚΑΣΤΟΝ ἰδεῖν ἐστιν ΟΙΚΕΙΩΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΣΤΑΣΕΩΣ ΔΕΔΗΜΙΟΥΡΓΗΜΕΝΟΝ. Ces expressions, que j'ai cru devoir rapporter textuellement, sont si claires et si positives, qu'elles rendent tout commentaire inutile. Il n'en est que plus surprenant qu'un témoignage si curieux pour l'histoire de l'art ait échappé à l'attention des antiquaires, parmi lesquels j'excepte pourtant M. Boettiger, qui a cité ce passage, de manière à prouver qu'il en appréciait toute la valeur, *über den Raub der Cassandra*, S. 53, 47.

(6) Voy. le fragment d'Is. Porphyrogénète, publié par J. Rutgers, *Var. lect.* V, 20, p. 513, et le passage de J. Malala, *Chronogr.* V, 130 (p. 103-107, ex recens. Dindorf. Bonnæ,

de la matière des images, dont la tradition lui avait fourni le type, ou dont il n'existait qu'une ébauche informe, produite dans l'enfance même de l'imitation; il créa des êtres réels, d'après des souvenirs poétiques; il produisit des héros, comme il avait produit des dieux, chacun avec les traits assortis à son âge, à son rôle et à son génie. Il y eut des portraits fictifs, et néanmoins fidèles, de tous ces personnages héroïques, qui n'existaient plus depuis des siècles que dans la bouche et dans l'imagination des hommes. Il y eut des effigies d'Hector et d'Achille, de Patrocle et d'Énée, de Pâris et de Ménélas, si distinctes entre elles, et si semblables à leurs modèles, je veux dire, si conformes aux images traditionnelles qui en tenaient lieu, qu'on les reconnaissait au premier coup-d'œil, tout aussi sûrement que si elles fussent dérivées de portraits authentiques exécutés d'après des personnages vivans. L'art s'était emparé d'une fiction, dont il avait fait une réalité; et la société, en se prêtant à ce procédé de l'imitation, en admettant son œuvre comme une vérité, consacrait ainsi tout à-la-fois les droits du modèle et ceux du portrait. Le peuple avait foi en ses héros, du moment qu'il les voyait représentés tels qu'il les savait décrits dans la tradition poétique. L'artiste ne croyait pas moins en son ouvrage, quand il le voyait accueilli par l'opinion publique; et c'est ainsi, encore une fois, que des vérités de convention, fruits des plus savantes combinaisons et d'une étude approfondie de la nature, venaient prendre, dans le domaine de l'imitation, la place de vérités de fait, en réalisant des existences poétiques, en figurant des personnages mythologiques, en produisant tout un monde idéal, sous des formes palpables et avec des traits individuels.

Il importe de citer, à l'appui de ces considérations générales, quelques faits particuliers qui ne laissent lieu à aucun doute. On montrait, à Pise en Élide, un *portrait d'Hercule* qui passait pour avoir été exécuté de son vivant par Dédale, et dont la ressemblance était si frappante, que cette image avait produit sur Hercule lui-même l'effet d'une apparition[1]. Il existait de ces sortes de portraits, attribués par la tradition à Dédale, c'est-à-dire, appartenant à la période mythologique de l'art, dans d'autres endroits de la Grèce, notamment à Thèbes, où l'on voyait encore, au temps de Pausanias, une statue de bois très-ancienne, ξόανον ἀρχαῖον, avec la ressemblance d'Hercule, réputée aussi l'œuvre de Dédale, et offrant en effet, aux yeux de Pausanias lui-même, tous les caractères d'une école primitive[2]; et j'observe, à cette occasion, que l'indication des principaux traits de la figure d'Hercule, qui nous a été conservée dans un fragment de Dicéarque[3], doit avoir été empruntée de quelques-unes de ces images antiques, du siècle ou de l'école de Dédale. Dans le même quartier de Thèbes décrit par Pausanias, ce voyageur cite encore d'autres *portraits en bas-relief*, ἐπὶ τύπου εἰκόνες, produits à la même époque de l'art, et devenus presque méconnaissables par l'effet de la vétusté, ἀμυδρότερα ἤδη τὰ ἀγάλματα[4]; c'est encore là un trait d'iconographie mythologique qui prouve combien il dut exister de monumens de ce genre dans l'antiquité grecque, avant que le temps ou la barbarie des hommes eût détruit ou dispersé ces monumens. Tel était encore, au témoignage du même écrivain, le *portrait de Clytemnestre*, Κλυταιμνήστρας

(1) Apollodor. II, 6, 3 : Δαίδαλος ἐν Πίσῃ ΕΙΚΟΝΑ παραπλησίαν κατεσκεύασεν Ἡρακλεῖ.

(2) Pausan. IX, II, 2 : Τὸ δὲ ξόανον τὸ ἀρχαῖον Θηβαῖοί τε εἶναι Δαιδάλου νενομίκασι, καὶ αὐτῷ μοι παρίστατο ἔχειν οὕτω; conf. *ibid.* 40, 2.

(3) Dicæarch. περὶ Βίων, *apud* Clem. Alexandr. *Protrept.* 19, 13, Sylburg. (t. I, p. 26, 30, Potter.). Voy. *i Framm. di Dicearch. raccolt. ed illustr. dall'* Avv. Errante, t. II, p. 58 59, Palermo, 1822, 8°.

(4) Pausan. IX, II, 2.

Taras et *Leukippos*, des médailles de Tarente et de Métaponte[1]. J'aurais pu d'ailleurs me borner à l'exemple que nous ont offert les médailles d'Ithaque avec la *Tête d'Ulysse;* et j'aurai bientôt occasion d'ajouter un autre portrait, non moins digne de figurer dans notre galerie homérique, en publiant une belle médaille de Pyrrhus, roi d'Épire, avec la *Tête d'Achille,* telle à-peu-près qu'elle s'était produite sur des monnaies thessaliennes[2], où l'inscription ΑΧΙΛΛΕΤΣ, qui l'accompagne, ne permet pas de méconnaître cette tête héroïque, et devient ainsi une preuve nouvelle et décisive de l'existence de ces portraits de personnages mythologiques, qui devront désormais trouver place dans notre iconographie, à mesure qu'ils sortiront, sous une forme ou sous une autre, des ruines de l'antiquité[3].

Mais pour revenir à mon sujet, qui est la connaissance des images authentiques d'Ulysse, il me reste à déterminer, avec autant d'exactitude et de précision que le comporte l'état actuel de la science, les traits principaux de cette figure héroïque, telle qu'elle avait été produite à la plus belle époque de l'art antique. J'ai déjà dit que l'*idéal* en avait été conçu d'après les données homériques, et qu'ainsi le caractère dominant de la tête devait être la prudence unie à la valeur[4]. La maturité de l'âge, et l'expérience, qui en était la suite, n'avaient pu manquer d'être admises comme autant de traits caractéristiques de la figure d'Ulysse[5]; et c'était à cette intention que les artistes le représentaient toujours avec la *barbe*[6] *:* tel aussi nous apparaît-il encore sur tous les monumens antiques qui nous restent. Dans une circonstance particulière, Polygnote l'avait peint *vêtu d'une cuirasse*[7]*;* ce qui ne doit sans doute être considéré que comme une exception à l'usage général. Il portait habituellement un *bouclier,* dont *l'emblème,* ἐπίσημον, était un *dauphin,* trait de costume indiqué par Stésichore[8], qui avait probablement puisé cette notion dans les nombreux monumens de l'art existant de son temps. Mais l'attribut essentiellement propre à Ulysse, entre tous les Héros d'Homère, était le *bonnet de laine,* πῖλος, πιλίδιον, sur l'intention réelle ou sym-

(1) Je me contente de citer ici, à l'appui de l'opinion qui reconnaît la *tête* du *héros Leukippos*, désigné par l'inscription ΛΕΤΚΙΠΠΟΣ sur des didrachmes de Métaponte, le travail de M. Avellino, *Opascol. divers.* t. I, p. 199; voy. ce qui a été dit plus haut, au sujet de ce type, *Achilléide*, p. 56.

(2) Une de ces médailles était depuis long-temps connue, mais reléguée parmi les *incertaines* du recueil de Hunter, pl. 68, fig. v. Il en a été publié récemment une autre, mieux conservée, faisant partie de la collection de feu M. Allier d'Hauteroche, pl. v, n. 17.

(3) On connaît déjà, par les monnaies d'Ilium et d'Ophrynium, le *portrait d'Hector,* désigné sur les premières par l'inscription : ЄΚΤΟΡ ΙΛΙЄΩΝ, Eckhel, *Doctr. num.* II, 486. La *figure d'Anchise*, accompagnée de son nom ΑΝΧЄΙϹΗϹ, s'est également offerte sur une médaille impériale d'Ilium, au revers de Julia Domna, Pellerin, *Recueil* III, p. 243, ainsi que les *figures* de *Dardanus*, ΔΑΡΔΑΝΟΣ ΙΛΙЄΩΝ, et de *Ganymède*, au revers de Crispine et de Géta. Mais, en fait de portraits de personnages appartenant à l'époque héroïque et représentés sur les monnaies, il n'en est pas de plus authentiques que ceux du *fondateur Pergamos*, ΠЄΡΓΑΜΟϹ ΚΤΙϹΤΗϹ, et du *héros Eurypylos*, ΗΡΩϹ ΕΤΡΤΠΤΛΟϹ, dont les *têtes* forment le type de plusieurs médailles impériales de Pergame, Spanheim, *de Præstantia et Usu numism. ant.* t. I, p. 595; Eckhel, *Doctr. num.* II, 463, et auxquels on peut ajouter le portrait du *héros fondateur Ménesthée*, gravé sur les médailles d'Élæa, d'Æolide, avec l'inscription, ΜЄΝЄϹΘЄΤ. ΚΤΙϹΤΗ, Eckhel, *Num. veter.* p. 203, et *Doctr. num.* II, 494.

(4) Millin, *Galer. mythol.* II, 233.

(5) Je ne sais quels monumens ou quels témoignages avait en vue l'illustre Visconti, lorsqu'il avançait que *des têtes certaines d'Ulysse présentaient un air fin et rasé;* voy. ses *Œuvr. divers.* t. IV, p. 154. Je ne connais rien, dans tout ce qui nous reste de l'antiquité figurée, qui autorise cette opinion. Je ne saurais admettre non plus la manière dont M. Ott. Müller s'est représenté la personne et la physionomie d'Ulysse; voy. son *Handbach der Archäologie*, § 416, p. 576.

(6) Voy. les témoignages recueillis à ce sujet par les Académiciens d'Herculanum, *Pittare*, t. III, p. 33; ajout. *Mus. Sanclem.* I, p. 137 et 202; Hirt, dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. II, p. 100. Cet usage était si général, que Pausanias s'étonna de voir le *héraut d'Ulysse* représenté *imberbe*, dans une peinture de Polygnote, Pausan. x, 25, 2.

(7) Pausan. x, 26, 1. M. Angelo Mai ne se rappelait sans doute pas cette particularité, lorsqu'il assurait qu'Ulysse n'était jamais couvert d'une cuirasse; et ce savant se trompait encore, en citant à l'appui de son assertion le témoignage d'Ulysse lui-même, dans la harangue d'Antisthène, t. VIII, p. 60, ed. Reisk., où il n'est rien dit qui ait trait à cet usage; voy. *Iliad. Fragm. Ambros.* Procem. p. XXII.

(8) *Apud* Plutarch., *de Solert animal.* in fin. t. X, p. 98, ed. Reisk; voy. Fac. *Excerpt.* è Plut. 136-7.

qui lui-même n'avait pu la rédiger qu'en présence des monumens de l'art qu'il avait sous les yeux[1].

Indépendamment des types primitifs dérivés de l'école dédaléenne, et des notions fournies par les traditions locales, l'art eut encore, pour effectuer ces *portraits de convention*, une ressource dont on n'a pas suffisamment apprécié le mérite et la portée; ce fut celle des *attitudes caractéristiques*, qui se rapportaient à quelques circonstances décisives de l'histoire des personnages, en même temps qu'elles se liaient, dans les œuvres de l'imitation, à tout un système d'habitudes symboliques. Il suffit de parcourir la description des peintures de Polygnote, que nous devons à Pausanias, pour reconnaître que la plupart des personnages héroïques qui figuraient dans ces peintures, y étaient représentés en des attitudes significatives, dont le motif devait être puisé dans des traditions anciennes, dont l'intelligence, devenue facile et populaire par un long usage, suppléait quelquefois le nom du personnage, et tenait lieu d'une inscription; et l'étude des vases peints, que l'on peut regarder comme une immense collection de dessins originaux de l'école grecque, a pu nous apprendre quel heureux et fréquent emploi l'art antique fit de ces attitudes symboliques, qui exprimaient une affection ou qui représentaient une situation particulière, et qui, à ce double titre, pouvaient s'appliquer à tel ou tel personnage, dans telle circonstance donnée. Qu'on ajoute à tous ces moyens de personnification le secours des *attributs* fournis par quelques traits particuliers de la vie des héros, et devenus ainsi autant d'élémens authentiques de leurs images; et l'on n'aura encore qu'une faible idée des nombreuses ressources que l'art eut à sa disposition pour exécuter ces *Figures héroïques* dont la Grèce antique était remplie, à n'en juger que par le livre de Pausanias, et dont, à défaut d'autres monumens, nous pourrions encore aujourd'hui apprécier la composition, le caractère et presque la physionomie, d'après cette multitude de figures de *Héros nationaux* qui forment le type de tant de médailles grecques.

Je m'éloignerais trop de mon sujet, si je m'attachais à faire ici une énumération complète de ces *Figures héroïques*, dont nous devons la connaissance à la numismatique[2]. Il suffira, pour l'objet que je me propose, d'en citer quelques exemples, tels que le *héros Kydon*, des médailles de Cydonie[3]; les *héros Kyzikos* et *Ephésos*, des médailles de Cyzique et d'Éphèse[4]; le *héros* local *Arkomêlios*, des médailles de Myrine[5], le *hérosKéphalos*, des médailles de Céphallénie[6]; le *héros Gorgos*, des médailles d'Ambracie[7]; les *héros Phéræmôn*, *Leukaspis*, *Akestès*, *Agathyrnos*, des médailles de Messine, de Syracuses, de Ségeste, de Tyndaris[8]; les *héros*

1831). Ces *caractérismes* des héros grecs et troyens se retrouvent en partie dans l'ouvrage de Darès de Phrygie; mais ils manquent dans celui de Dictys, tel que nous le possédons aujourd'hui : d'où il suit que Malala a fait usage d'un texte différent, puisqu'il dit positivement que c'est Dictys qui lui a servi de guide, καθὼς ὁ σοφώτατος Δίκτυς.

(1) C'est ainsi qu'en a jugé M. Boettiger, *Raub der Cassandra*, S. 52, 47.

(2) J'ai d'ailleurs exposé cette notion générale, avec toutes les preuves et tous les développemens qu'elle comporte, dans un *Essai sur la numismatique tarentine*, travail considérable, que je desire de pouvoir publier bientôt, avec d'autres mémoires numismatiques qui sont le résultat d'assez longues études et d'observations journalières.

(3) Eckhel, *D. N.* II, 309.

(4) Idem, *ibid.* II, 453 et 516.

(5) Idem, *ibid.* II, 496. Le type est une *Tête juvénile laurée*, avec l'inscription : ΑΡΚΟΜΗΛΙΟΥ.

(6) Idem, *ibid.* II. 270; voy. de Bosset, *Essai sur les méd. de Céphal.* pl. I, n°s 1, 2, 3, 5 et 6.

(7) Voy. ma *Lettre à M. le marquis Arditi*, dans les *Annales de l'Instit. archéol.* t. I, pl. XIV, n°s 1 et 2, p. 311-319.

(8) Ces médailles sont depuis long-temps connues des antiquaires, excepté la dernière, avec l'image en pied du *héros Agathyrnos*, et son nom ΑΓΑΘΥΡΝΟΣ, laquelle médaille a été récemment publiée par M. Millingen, *Ancient Coins of greek cities*, pl. II, n. 9, et fort bien expliquée par M. le duc de Luynes, dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. II, p. 308-311.

l'intention d'exprimer, par cette coiffure nautique, considérée comme un symbole de navigation, les longs voyages sur mer du héros de l'Odyssée[1].

Une autre question à laquelle a donné lieu cette coiffure d'Ulysse, c'est de savoir précisément à quelle époque l'usage s'en était introduit dans les œuvres de l'art antique. La plaisanterie que Polybe met dans la bouche de Caton l'Ancien, au sujet du *bonnet d'Ulysse*[2], prouve, encore mieux peut-être qu'un témoignage plus grave, combien ce trait de costume héroïque était déjà devenu populaire à cette époque de l'antiquité, et chez les Romains eux-mêmes. Pline en attribue[3] l'invention au peintre Nicomaque, qui florissait vers la cv[e] olympiade[4]; et il semble, d'après la manière formelle dont s'exprime un auteur qui paraît si bien instruit des particularités de la vie de l'artiste, qu'il ne doive rester aucun doute à cet égard. Cependant un autre écrivain, d'une époque bien plus récente, et d'une bien moindre autorité, quand il parle d'après lui-même, Eustathe a prétendu que ce fut Apollodore, maître de Zeuxis, qui le premier représenta Ulysse coiffé du *pîlos*[5]; et la plupart des antiquaires semblent être restés indécis entre ces deux assertions contradictoires[6]. Il eût été cependant plus conforme aux règles d'une saine critique de s'attacher de préférence au témoignage de Pline, qui avait sous les yeux, à Rome, quelques-uns des ouvrages de Nicomaque, et sans doute entre les mains plus d'un document historique concernant cet artiste, qui n'existaient déjà plus du temps d'Eustathe. Mais personne encore, à ma connaissance, n'a fait usage d'une particularité relative au peintre Apollodore, qui pourrait servir à rendre compte de la méprise du commentateur d'Homère; je veux parler de l'habitude qu'avait ce peintre de porter un *pîlos droit et élevé*[7], habitude qui était devenue populaire dans l'antiquité, comme son surnom même de σκιαγράφος, à raison de sa grande célébrité. Or, il se pourrait qu'Eustathe, trompé par cet usage personnel que le peintre Apollodore faisait du *pîlos*, se fût imaginé qu'il s'en servit aussi dans ses tableaux par rapport à la figure d'Ulysse; et ce ne serait là qu'une de ces inadvertances qu'il est si facile de concevoir, et si nécessaire d'excuser chez un écrivain tel que celui-là. Quoi qu'il en soit, il est constant que l'on ne pourrait, aujourd'hui encore, citer un seul monument antique où la tête d'Ulysse ait été coiffée du *pîlos* avant l'époque de Nicomaque. Dans sa description des peintures de Polygnote, au *Lesché* de Delphes, Pausanias n'a pas relevé cette particularité pour la figure d'*Ulysse*, comme il a eu soin de le faire pour celle de *Nestor;* et il faut donner au système d'interprétation négative une grande latitude, pour voir dans un pareil silence la preuve

(1) C'est une conjecture de Winckelmann, *Monum. ined.* n. 153, dont la plupart des antiquaires, témoin Millin, *Monum. inéd.* t. II, p. 205, n'ont pas toujours eu soin de lui attribuer l'honneur; ce qui m'autorise à en faire ici l'observation, afin de rendre à chacun ce qui lui est dû.

(2) Polyb. *Hist.* xxxv, 6. Je ne puis mieux faire que de rapporter ici textuellement ce passage curieux de Polybe : Ὁ δὲ (Κάτων) μειδιάσας, ἔφη, τὸν Πολύβιον, ὥσπερ τὸν Ὀδυσσέα βούλεσθαι πάλιν εἰς τὸ τοῦ Κύκλωπος σπήλαιον εἰσελθεῖν, τὸ ΠΙΛΙΟΝ ἐκεῖ καὶ τὴν ζώνην ἐπιλελησμένον.

(3) Plin. xxxv, 10, 36. Cette assertion est répétée par Servius, *ad* Virgil. *Æneid.* II, 44.

(4) Voy. au sujet de l'âge de cet artiste, l'article que lui a consacré M. Sillig, v. *Nicomachus*, p. 300-302.

(5) Eustath. *in Odyss.* A, p. 1399. Ailleurs, *in Iliad.* K, p. 804, il s'exprime d'une manière moins positive : Καὶ τοῦτο πρῶτος, ΦΑΣΙΝ, ἐποίησεν Ἀπολλόδωρος ὁ σκιαγράφος. Je ne sais où l'interprète des *Monumens du Musée Napoléon* a trouvé que Polygnote fut l'auteur de cette invention; voy. t. II, p. 146. Il n'existe, à ma connaissance, aucun témoignage qui justifie cette assertion.

(6) Winckelmann, *Monum. ined.* n. 153. Millin, qui paraît avoir tiré de ce passage de Winckelmann la plupart de ses autorités, quoiqu'il ne le cite pas, semble même incliner pour l'opinion d'Eustathe, *Monum. inéd.* t. I, p. 206; voyez, au surplus, la liste des savans modernes qui se sont partagés sur ce point d'antiquité, liste dressée par M. Arditi, dans son *Illustrazione di un basso rilievo del Museo regale Borbonico*, p. 5 et 6.

(7) Hesych. v. Σκιαγραφίαν : Οὗτος δὲ καὶ ΠΙΛΟΝ ἐφόρει ὀρθόν; voyez sur ce peintre célèbre le témoignage de Plutarque, *de Glor. Atheniens.* § II, init., très-bien expliqué par Facius, *Excerpt.* p. 175. Je remarque que, dans son article d'Apollodore, M. Sillig

que déjà, du temps de Polygnote, l'usage était établi de représenter Ulysse de cette manière[1]. Les vases peints de haut style, où l'on doit croire que le dessinateur s'est conformé aux plus anciennes traditions de l'art, offrent habituellement la figure d'Ulysse la *tête nue*[2], ou *couverte d'un casque*, dans le costume grec héroïque. S'il en est quelques-uns où l'on ait cru reconnaître le roi d'Ithaque avec le *pîlos* sur la tête, c'est uniquement par l'effet d'une prévention ou d'une méprise désormais bannie du domaine de la science, que l'on a pu voir Ulysse dans des peintures qui n'offrent aucun trait particulier à ce héros, mais des sujets tirés de la vie héroïque, tels que des parties de chasse[3], ou des scènes d'hospitalité[4], et que l'on a pu prendre pour le *bonnet d'Ulysse* l'espèce de *casque conique* qui servait habituellement d'armure aux jeunes héros, et qui se voit, en effet, sur tant de vases peints, porté par *Tydée, Thésée*, et une foule d'autres[5]; et s'il est enfin quelques vases où le personnage d'Ulysse soit réellement représenté avec le *pîlos*, tel que celui que je publie moi-même, et que je crois relatif à la *nécyomancie*[6], ce vase est évidemment d'une fabrique qui accuse une époque de l'art postérieure à l'âge de Nicomaque; en sorte que l'induction qu'on en peut tirer vient encore à l'appui du témoignage de Pline.

Je terminerai ces observations en faisant connaître un monument inédit du musée de Naples, où j'ai cru voir à mon tour la figure d'*Ulysse*, et qui se recommande en tout cas, par plus d'un motif d'intérêt, à l'attention des antiquaires[7]. C'est une *stèle sépulcrale*[8], de marbre et de travail grecs, érigée sur une espèce de socle qui porte une inscription en

n'a pas fait mention de l'opinion qui attribuait à ce peintre, sur la foi d'Eustathe, l'invention relative au *pîlos* d'Ulysse, non plus que de l'anecdote concernant l'usage personnel qu'il faisait du *pîlos;* v. *Apollodorus*, p. 76.

(1) C'est ainsi que Millin a interprété ce silence de Pausanias, *Monum. inéd.* I, 206, contre l'opinion de Buonarotti, *Medagl. ant.* prefaz. p. VIII, laquelle me paraît bien plus probable.

(2) Tel est, entre autres, un joli vase du cabinet de M. Révil, représentant *Ulysse qui se découvre aux regards de Nausicaa et de ses compagnes*, suivant l'explication qui en a été donnée dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 276, pl. VI. Tel est encore un charmant vase du musée Bourbon, à Naples, qui a donné lieu à des explications très-diverses, sans qu'aucune soit réellement satisfaisante, mais où la figure d'*Ulysse* n'est du moins sujette à aucun doute, puisqu'elle est accompagnée du nom ΟΔΥΣΣΕΥΣ; le roi d'Ithaque y est représenté vêtu de la *chlæna*, et la *tête nue;* voy. Maisonneuve, *Introduct. à l'étud. des vases*, pl. LXXII; *Neapels ant. Bildwerke*, I, 260; *Recherches sur les noms des vases*, pl. VII, n. 1, p. 9, note 6.

(3) Tel est le vase de Tischbein, *Monum. homériq.* Odyss. pl. IV, qui représente un combat de deux jeunes Grecs contre un sanglier; sujet vulgaire, dont on a fait, sans aucune raison, un exploit héroïque, la *chasse d'Ulysse avec le fils d'Autolycus*. C'est le seul exemple que Millin ait cité, à l'appui de cette assertion si positive et si générale, que *l'on voit Ulysse avec le* pilidion *sur les vases peints*.

(4) Témoin le vase de la collection de Lamberg, t. I, pl. XCIV, p. 92, où l'on a vu *Ulysse déguisé en vieillard, recevant Télémaque*, dans un *groupe d'un vieillard et d'un jeune guerrier*, qui n'est qu'un de ces traits d'hospitalité héroïque si souvent répétés sur les vases peints.

(5) Je citerai seulement le vase publié par M. Millingen, *Anc. uned. monum.* part. I, pl. XVIII, où les personnages de *Tydée* et de *Thésée*, désignés par leur nom, ΤΥΔΕΥΣ, ΘΕΣΕΥΣ, sont coiffés de cette espèce de casque. Je présume que c'est la même armure qu'Homère attribue à *Diomède*, et qu'il décrit, sous le nom de καταῖτυξ, en des termes qui s'accordent parfaitement avec l'objet représenté sur les vases, *Iliad.* x, 257-9:

.... Ἀμφὶ δέ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε
Ταυρείην, ἄφαλόν τε, καὶ ἄλοφον· ἥτε ΚΑΤΑΪΤΥΞ
Κέκληται· ῥύεται δὲ κάρη θαλερῶν αἰζηῶν.

(6) Voy. planche LXIV.

(7) Planche LXIII, n. 1. Ce monument est placé dans la *salle* dite *étrusque*, et il n'en est fait aucune mention, ni dans l'ouvrage de M. Finati, ni dans celui de M. Éd. Gerhard. La seule indication que j'en connaisse, est celle-ci, qui se lit dans le *Guide du Musée de Naples*, collection étrusque, n. 29, p. 24: « *Nola;* « Bas-relief en marbre blanc, représentant *Ulysse en repos*. « Sculpture du style grec ancien, dit étrusque. » Encore cette indication est-elle peu exacte, quant à la provenance du monument, qui faisait partie de la collection Borgia; du moins, j'ai lieu de croire que c'est bien de ce monument qu'il est question dans ce passage de la *Lettre* de l'abbé Borson *sur le Cabinet Borgia*, de Vellétri, p. 32, n. 5: « Beaucoup de sculptures de « marbre; une entre autres est un fort ancien bas-relief repré- « sentant une Figure avec un chien plus grande que nature. »

(8) La forme de la stèle suffit pour indiquer sa destination funéraire; et la *palmette*, placée sur une espèce de *volute ionique* qui en forme le couronnement, s'accorde parfaitement avec cette destination. Il ne sera pas sans intérêt de faire la comparaison de cette stèle avec un autre monument du même genre, mais de style étrusque; c'est une stèle sépulcrale, de pierre calcaire, trouvée près de Florence, et publiée par M. Inghirami, *Monum. etrusch.* t. VI, tav. c.; ce monument a fourni le sujet d'un rapprochement curieux avec des marbres attiques, dans les *Antiquities of Athens*, t. IV, p. 13, London, 1830, fol. Je dois faire remarquer encore, comme symbole ayant un motif funé

caractères osques. Cette stèle est ornée d'un bas-relief représentant un *Homme barbu*, vêtu d'une simple *chlæna*, *debout*, *les jambes croisées*, et *s'appuyant sur un long bâton noueux*, qu'il tient fixé sous son bras gauche. La figure de cet homme offre un caractère idéal qui ne saurait convenir qu'à un personnage héroïque; la *bandelette* qui lie ses cheveux est aussi un trait de costume propre à une tête héroïque; et la *chlæna* est le vêtement essentiellement héroïque. On pourrait donc, avec toute probabilité, voir ici l'image d'un *Héros grec* représenté à l'âge de la maturité et au terme d'une laborieuse carrière. Mais il se trouve de plus, sur notre bas-relief, un de ces élémens caractéristiques qui servent à déterminer le sujet et à désigner le personnage; c'est la présence du *Chien*, accroupi aux pieds de son maître[1], vers lequel il lève la tête, en signe d'attachement et de reconnaissance. Il semble, en effet, qu'on n'ait pu vouloir représenter, à de pareils traits, que le roi d'Ithaque, au moment où, revenu dans sa patrie et arrivé sur le seuil de sa demeure, il est reconnu d'abord par son chien fidèle *Argus*[2]. Cette scène touchante de l'Odyssée avait sans doute fourni le motif de quelque groupe célèbre dans l'antiquité; car il s'en est conservé jusqu'à nous une réminiscence sur les monnaies de la famille Mamilia[3], et sur une pierre gravée[4]; et ce groupe, tel qu'il est figuré sur le monument cité en dernier lieu, offre avec celui de notre bas-relief une ressemblance frappante. *Ulysse* y est représenté à-peu-près de la même manière, *les jambes croisées*, *appuyé sur un bâton noueux*[5], avec son *chien* à ses pieds, qui le regarde; et il serait difficile qu'un pareil accord entre les deux monumens ne fût qu'une circonstance fortuite, lorsque tous les autres élémens de la représentation viennent à l'appui de la supposition contraire.

Mais je puis produire un monument qui prouve, d'une manière aussi curieuse que décisive, avec quelle constance et quel respect pour les traditions établies se répétaient, sous les formes les plus populaires, certains types conventionnels, du moment qu'ils avaient été consacrés pour quelque personnage illustre de la poésie ou de la fable, et conçus avec quelque intention particulière; c'est un vase peint[6], d'une forme commune et d'une exécution vulgaire, mais qui n'en offre que plus d'intérêt par la rareté du sujet qu'il représente. On y voit *Ulysse nu*, avec son *himation* ployé autour du bras gauche, *debout*, le corps penché en avant, et appuyé sur un *bâton*, tendant la main droite vers un *chien domestique* tourné de

raire, le fruit qui se voit au-dessus de la tête du chien, et qui me paraît être une *grenade*, *καρπὸν ῥοιᾶς*. Le rapport de ce fruit symbolique avec Proserpine est trop connu, et l'emploi qui s'en faisait à cette intention sur les monumens funéraires de l'antiquité est constaté par trop d'exemples, pour qu'il soit nécessaire d'insister sur ce point. Je me contente de citer ici une savante note de M. Welcker, où sont exposées les opinions diverses des auteurs sur le sens mystique de la grenade; voy. *Raub der Kora*, dans le *Zeitschrift f. Gesch. u. Ausl. d. alt. Kunst*, p. 10, 18; et j'ajoute qu'on trouve fréquemment dans les tombeaux de la Campanie et de la Grande-Grèce des *grenades* modelées en terre cuite.

(1) C'est un *chien de chasse*, de la même forme que le fidèle compagnon de Céphale, *Lælapé*, qui a fourni le type des médailles de Samé, au revers de la *tête du Héros;* voy. de Bosset, *Essai sur les méd. de Céphal.* pl. III, n. 42, 43, p. 10.

(2) Homer. *Odyss.* XVII, 300 sqq.

(3) *Thesaur.* Morell. *gens Mamilia;* Millin, *Galer. mytholog.* pl. CLXVII, n. 641; conf. Eckhel, *D. N.* V, 242.

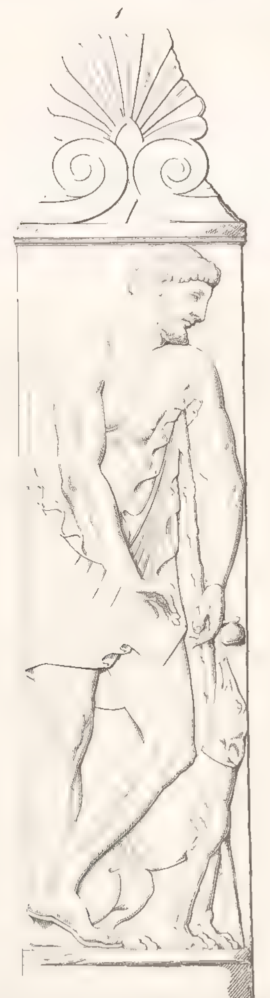
(4) Pacciaudi, *Mon. Pelopon.* t. I, p. 139. Le motif de cette figure semble encore avoir été puisé dans ces vers d'Homère, *Odyss.* XVII, 337 8;

> Πτωχῷ λευγαλέῳ ἐναλίγκιος, ἠδὲ γέροντι,
> ΣΚΗΠΤΟΜΕΝΟΣ.

(5) Ce ne peut être sans intention que l'artiste a figuré cette sorte de *bâton*, imitée de la massue d'Hercule, et particulière aux Spartiates, qui devint plus tard l'attribut des cyniques, Diogen. Laërt. VI, 13. Il résulte, en effet, de deux passages de Théophraste, *Charact.* § V, et *Hist. plant.* IV, 5, que le *bâton* lacédémonien était fait d'un bois épineux, et que la forme en était tortueuse : *βακτηρίας τῶν σκολιῶν ἐκ Λακεδαίμονος*; vid. Casaubon. *ad h. l.* p. 76, ed. Fischer; et c'était précisément un *bâton* semblable que portait Diogène, *pour ressembler à Hercule :* Τὸ μὲν γὰρ ΞΥΛΟΝ ἔοικας αὐτῷ (Ἡρακλεῖ); Lucian. *Vitar. Auct.* 8, t. III, p. 89, ed. Bipont. Voy. Boettiger, *Vasengemäld*, II, 62.

(6) Voy. planche LXXVI, n. 7. Le dessin de ce vase, qui doit se trouver dans quelque collection de Naples, est tiré du récueil manuscrit de Millin, conservé à la bibliothèque du Roi.

1



2



son côté; l'autre personnage, *nu* aussi, et *assis* sur son vêtement, dont le geste indique la surprise, doit être *Télémaque*, témoin naturel de cette scène de reconnaissance[1], bien que, par une de ces inadvertances de l'artiste dont il y a tant d'exemples sur les vases, le nom ΩΔΥΣΣΕ Σ (pour ΟΔΥΣΣΕΥΣ), qui devait accompagner la première figure, ait été tracé près de celle-ci. La *Femme* qui vient ensuite, portant une *pixis*, ne saurait être que la servante fidèle de Pénélope, *Eurynome;* à moins qu'on ne veuille voir en elle la nourrice d'Ulysse, *Euryclée;* ce que ne contredirait pas l'âge et le costume de cette esclave, attendu les licences du même genre que s'est permises l'auteur de notre vase, et l'espèce de négligence avec laquelle ce vase est exécuté. Mais ce qui est ici très-digne de remarque, précisément à cause de cette négligence même, c'est l'attitude donnée à Ulysse, je veux dire *la manière dont il se montre appuyé sur un bâton.* C'est dans une attitude toute pareille, rendue avec le soin que comportait un monument d'un ordre plus élevé, que nous venons de voir Ulysse représenté sur notre bas-relief campanien; et pour que ce motif ait été reproduit, à l'égard du même personnage, sur deux monumens d'un genre si divers, il fallait bien qu'il y eût eu, soit une convention admise, soit un modèle consacré. Si le rapprochement que je viens de faire ne paraissait pas suffisant pour autoriser cette opinion, il me resterait à citer un monument qui ne laisserait plus de prise à l'incertitude : c'est un bas-relief sépulcral, provenant de l'antique Orchomène, de Béotie, et dont nous devons à M. Dodwell un dessin et une description[2]. On y voit un *Homme barbu*, la tête couverte du *pîlos*, vêtu de la *chlæna*, appuyé du bras gauche sur un *long bâton noueux*, avec un *chien* accroupi à ses pieds; en un mot, le même personnage, dans la même attitude, que nous a montré la stèle du musée de Naples; avec cette particularité décisive que le personnage en question est coiffé du *pîlos*, ce qui le caractérise pour *Ulysse;* et avec cette autre circonstance non moins curieuse, qu'il tient de la main droite une *Sauterelle*, animal symbolique, qui doit se rapporter ici à quelque intention funéraire[3], d'accord avec la nature même du monument.

Il n'est donc plus possible de douter que la figure d'Ulysse, dans l'attitude caractéristique que j'ai signalée, ne fût devenue, dans la haute antiquité grecque, un type approprié à des monumens funéraires. Conséquemment aussi, il devait y avoir, dans le choix du personnage auquel elle était le plus souvent affectée, quelque intention particulière. C'était là, en effet, une de ces attitudes employées par Polygnote, qui avaient eu, dès le principe, une intention symbolique, comme la plupart des combinaisons imitatives puisées dans les

(1) La figure de *Télémaque*, désignée par son nom ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ, se trouve jointe en effet avec celle d'*Ulysse*, ΟΔΥΣΣΕΥΣ, sur un vase du musée de Naples, où l'on a cru voir les *secondes noces du roi d'Ithaque*, mais à l'aide de suppositions que je ne saurais admettre; voy. les *Recherches sur les noms des vases*, pl. VII, n. 1, p. 9, note 6. Je dois observer encore que les deux inscriptions dont il s'agit avaient d'abord paru fausses au même antiquaire qui s'en est servi depuis pour appuyer sa nouvelle explication; voy. *Neapels ant. Bildwerke*, t. I, p. 261; ce qui n'est pas propre, il faut en convenir, à inspirer beaucoup de confiance dans les résultats de recherches qui se contredisent ainsi suivant le besoin que l'on en a.

(2) Voy. *A classical and topographical Tour through Greece*, t. I, p. 243. Cette stèle offrait encore à sa base quelques traces de caractères, que M. Dodwell s'efforça inutilement de déchiffrer dans l'état de dégradation où il les trouva, mais qui paraissent, d'après quelques-uns de ces caractères, tels qu'il les a reproduits, appartenir à la haute antiquité grecque, et qui composaient sans doute une inscription sépulcrale; ce qui est encore un nouveau trait de conformité avec la stèle du musée de Naples.

(3) On voit, en effet, une *sauterelle* sculptée sur un fragment de stèle sépulcrale, de travail attique, actuellement au musée britannique, Dodwell, *A class. and top. Tour, etc.* t. I, p. 446. La *cigale*, en sa qualité d'animal γηγενής, *Anacreon*. XLIII, 16, qui l'avait fait adopter par les Athéniens comme un symbole propre à exprimer leur prétention de *peuple autochthone*, αὐτόχθονα φυτλήν, Nonn. *Dionys.* XXIII, 200; conf. Moser. *ad h. l.* p. 275, avait une signification équivalente; aussi la trouve-t-on sculptée sur des monumens funéraires, entre autres sur un cippe sépulcral de la villa Corsini, à Rome; Zoëga, *de Us. et or. Obel.* p. 362, not. 61.

anciennes traditions de l'art, et fixées par le génie de ce grand homme. Les termes dont se sert Pausanias pour donner l'idée de la figure d'*Agamemnon*, telle qu'elle lui apparut dans les peintures du *Lesché* de Delphes[1], ne sauraient mieux se traduire que par ceux que j'ai employés moi-même en décrivant notre figure d'*Ulysse;* d'où il suit que cette attitude, commune à deux personnages du même ordre, devait se rapporter à une intention pareille. Cette induction se confirme en observant l'emploi qui fut fait constamment de la même attitude dans des circonstances semblables ou pour des personnages équivalens. C'est l'attitude qui paraît avoir été consacrée aux effigies d'*Esculape*[2], et, par le même motif, à celles de *Minerva Medica*[3]; et personne n'ignore qu'Esculape et sa compagne habituelle étaient au premier rang des *Dieux sauveurs* et *protecteurs des villes*, ΣΩΤΗΡΕΣ, ΠΟΛΙΟΥΧΟΙ[4]. Au même titre, sans doute, *Hercule Fondateur*, ΟΙΚΙΣΤΑΣ, ΚΤΙΣΤΗΣ, fut représenté de la même manière, comme on le voit sur des médailles de Crotone et d'autres villes grecques[5]; et je ne puis m'empêcher de trouver une application du même principe dans une figure qui forme le type de toute une série de monnaies de Tarente, et qui doit être un personnage conçu dans le même ordre d'idées[6]. J'observe enfin que, sur des vases peints représentant des sujets mystiques, la figure de l'*initié* se montre

(1) Pausan. x, 30, 1 : Ἀγαμέμνων . . . σκήπτρῳ τε ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν μασχάλην ἐρειδόμενος. Cette indication de Pausanias a été fidèlement rendue dans le dessin des frères Riepenhausen, *Peintures de Polygnote à Delphes*, pl. XII, Rome, 1826, fol.

(2) Tel qu'on le voit représenté, d'après sa célèbre statue de Pergame, sur une médaille impériale de cette ville, au revers de Commode, et sur d'autres monnaies de la même contrée et du même âge.

(3) Venuti, *Collectan. roman. antiq.* tab. XXXIV. De là sans doute l'usage qui s'introduisit de représenter les médecins célèbres dans la même attitude, et dont on a un exemple dans la belle statue du Vatican, réputée vulgairement un *Esculape jeune*, mais qui paraît être le médecin d'Auguste, *Antonius Musa;* voy. *Nuovo Braccio Chiaramonti*, n. 123.

(4) Je profite de cette occasion pour consigner ici une inscription publiée plusieurs fois, Gruter, p. LVIII, n. 5; Torremuzza, *Inscr. vet. Sicil.* cl. I, n. XII, p. 5; *Marm. Taurin.* p. 227, mais toujours avec quelques inexactitudes, soit dans la forme du monument, telle qu'elle est gravée ou décrite, soit dans la teneur de l'inscription elle-même. Le monument est un autel votif, servant aujourd'hui de bénitier, et placé près d'une porte latérale de la cathédrale de Messine; l'inscription qui s'y lit est ainsi conçue :

ΑCΚΛΗΠΙѠΙ
ΚΑΙΥΓЄΙΑΙ (sic)
CѠΤΗΡCΙΝ
ΠΟΛΙΟΥΧΟΙC.

Une autre inscription, gravée en sens contraire, du côté opposé, en caractères d'une moins bonne forme, et certainement d'une époque moins ancienne, se trouve sur le même autel; et je la rapporte telle que j'ai pu la copier moi-même, afin de rectifier encore l'erreur commise par Torremuzza, qui l'a publiée comme contemporaine de la première, cl. IV, n. X, p. 25, et par Pococke, dans le recueil duquel elle se lit tronquée en partie :

ΑΙΛΙѠΙ ΑΔΡΙΑΝѠΙ
ΑΝΤѠΝЄΙΝѠΙ
ΣЄΒΑΣΤѠΙЄΥΣЄΒЄΙ
Π Π.

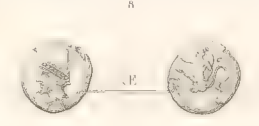
Relativement au titre de ΠΟΛΙΟΥΧΟΙ, donné, sur cette inscription de Sicile, à *Esculape* et *Hygie*, il est inutile de rappeler les nombreux témoignages qui en établissent le sens et l'usage; je me contente de citer Plutarque, *in Thes.* § VI, init., et Hesychius, v. Πολιοῦχοι; voy. Hemsterh. *ad* Polluc. IX, 26; Stanley. *ad* Æschyl. *Sept. contr. Theb.* 69. Mais il n'est pas hors de propos d'indiquer les belles médailles d'Aptéra, de Crète, où le mot ΠΤΟΛΙΟΙΚΟΣ, pour ΠΟΛΙΟΥΧΟΣ, appliqué à la *figure du dieu Mars*, avait été lu jusqu'ici d'une manière tout-à-fait barbare, ΠΤΟΛΙΟΣΤΟΥ; voy. ma *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 4, not. 1, où j'ai corrigé cette faute, et publié une de ces médailles d'Aptéra, encore inédite, avec l'inscription ΠΤΟΛΙΟΙΚΟΣ, et le type de *Mars*, que l'on me saura gré sans doute de reproduire ici, vignette n. 9, p. 259.

(5) Ces médailles de Crotone, avec la figure d'*Hercule debout*, appuyé sur sa massue, type de l'Hercule de Glycon, et l'inscription ΟΙΚΙΣΤΑΣ, ont été publiées par Eckhel, *Sylloge*, tab. 1, n. 14, et par M. Sestini, *Descriz. di molt. medagl. grech.* tav. 1, fig. 14. Il se trouve trois de ces monnaies au cabinet du Roi, qui ont été décrites par M. Mionnet, *Description*, t. I, p. 192, nos 873 à 875, mais avec une double erreur que je dois relever, en ce que l'on y a vu *Hercule étouffant le lion*, au lieu d'*Hercule appuyé sur sa massue*, et que l'on y a lu ΟΙΚΙΣΤΡΟΣ, au lieu de ΟΙΚΙΣΤΑΣ. Du reste, le même type s'est reproduit sur des médailles de plusieurs autres villes grecques, notamment sur des médailles impériales de Nicée et de Cius, de Bithynie, où le titre de ΚΤΙΣΤΗΣ, donné à Hercule, équivaut à celui d'ΟΙΚΙΣΤΑΣ; voy. la *Description des méd. du cabinet de feu M. Allier d'Hauteroche*, pl. XI, n. 4; et la *Descrizione d' alcune medagl. grech. del museo di Chaudoir*, tav. V, fig. 3.

(6) J'ai essayé de donner l'explication de ce type remarquable, dans mon *Essai sur la numismatique tarentine*, cité plus haut, p. 245, note 2, et j'ai fait connaître à cette occasion plusieurs médailles inédites de Tarente, avec la figure en question, dans cette attitude particulière; on peut voir quelques-unes de ces médailles déjà publiées dans les recueils de Pellerin, *Supplém.* IV, pl. II, n. 11, de Hunter, pl. 55, n. V, et du P. Magnan, *Miscell. numism.* t. I, tab. 39, n. XVII.

souvent dans la même attitude; et j'en puis citer pour exemple un vase de la collection de Lamberg, dont la véritable explication n'a pas encore été donnée[1]. Ce serait manquer à toutes les lois de la critique que de regarder comme un fait purement fortuit ou accidentel l'accord qui règne, sous le rapport que j'ai signalé, entre tant de figures diverses; et rien ne serait, au contraire, plus conforme à toutes les notions de l'art antique, que d'admettre, sur la foi de pareils exemples, qu'il y eut une intention commune, un motif particulier, qui présida au choix de l'attitude en question, dans la composition des images qui la présentent. Or, ce motif, qui paraît si sensible dans la figure de l'*Hercule* de Glycon, comme dans celle de l'*Agamemnon* de Polygnote, et enfin dans l'*Ulysse* de nos bas-reliefs, dut être d'indiquer le repos qui succède à des travaux glorieux, et qui s'obtient au terme d'une carrière laborieuse. Une pareille idée, appliquée au personnage d'Ulysse, fournissait un type favorable pour un monument funéraire; et l'on ne s'étonnera sans doute pas qu'à ce titre le roi d'Ithaque ait été choisi pour le sujet d'une stèle sépulcrale, dans un pays où le nom du héros de l'Odyssée était devenu si populaire, et où sa figure servait d'empreinte à la monnaie.

8



§ 1.

Entre les diverses actions de la vie de *Pâris*, il en est deux qui semblent avoir plus particulièrement exercé le génie des anciens artistes; et ce qu'il y a sur-tout de remarquable, c'est que l'une de ces circonstances ait été traitée exclusivement par les Étrusques; l'autre, par les Grecs et par les Romains, disciples ou copistes de ceux-ci. La première est le trait de *Pâris reconnu par ses frères;* la seconde, qui jouit d'une si grande célébrité, est le *Jugement des trois Déesses :* l'une et l'autre, d'une invention postérieure à la rédaction des poésies homériques, dans lesquelles il n'en est fait aucune mention. Mais l'auteur des vers cypriens connaissait déjà la fable du *Jugement de Pâris*[2]; et cette aventure, qui, dans l'ordre des actions du héros phrygien[3], dut suivre sa *Reconnaissance*, semble prouver que ce dernier trait fut puisé à la même source. Quoi qu'il en soit, il paraît du moins constant que ce fut sur-tout

(1) *Vases de Lamberg*, t. II, pl. III. J'ai déjà eu, voy. *Orestéide*, p. 191, not. 4, l'occasion de citer ce vase, où l'interprète a vu *Thémis aux grandes ailes*, dans la figure de *Femme ailée*, assise sur un fût de colonne. Sans m'arrêter à combattre son explication, que je crois erronée de tout point, voici en peu de mots celle que je propose. Une *Femme vêtue* et *ailée*, *assise* sur une *colonne* à *chapiteau ionique*, présente un *cygne*, qu'elle tient sur la main droite, à un *jeune Homme*, *debout* devant elle, appuyé de la manière qui a été indiquée plus haut, sur le *bâton des éphèbes*. Cette femme doit être l'*Initiation* personnifiée, ΤΕΛΕΤΗ, dont le *cygne* est ici le symbole; et le jeune homme est un *Initié*, qui reçoit, dans une attitude caractéristique, le gage qui lui est offert. La *colonne ionique* ajoute à cette représentation, d'ordre mystique, un caractère funéraire, constaté par de nombreux exemples; et la *couleur noirâtre* dont cette colonne est peinte, est un trait qui ne permet pas de se méprendre sur l'intention de l'auteur du vase. Du reste, rien n'est plus commun, sur les vases à sujets gymnastiques, que l'attitude en question donnée aux figures d'*éphèbes*, toujours avec la même intention symbolique.

(2) Procl. *Carm. cypr.* p. 23.

(3) Tel qu'il est établi, de la manière la plus probable, à mon avis, par Bachet de Méziriac, dans son *Commentaire sur les Épîtres d'Ovide*, t. I, p. 405, suiv.

par les tragiques que le trait mythologique de la *Reconnaissance de Pâris* fut accrédité et qu'il devint populaire. Plusieurs passages de vieux poëtes latins, cités par Cicéron[1], et qui étaient sans doute tirés de quelque tragédie romaine, suffiraient pour prouver que la jeunesse aventureuse de Pâris avait dû fournir plus d'une donnée tragique aux théâtres grec et romain. Nous savons d'ailleurs que le trait en question faisait le sujet d'une des tragédies d'Euripide, son *Alexandros*, dont il nous reste quelques fragmens[2], et que Sophocle avait composé, sur le même texte, une tragédie intitulée aussi *Alexandros*, et pareillement perdue[3]; et c'est enfin ce qui résulterait du récit d'Hygin, dont il est de plus en plus avéré que les narrations mythologiques étaient autant de fables de tragédies grecques réduites à leur plus simple expression. En effet, la fable de *Pâris reconnu de ses frères* est racontée par Hygin, telle que nous la voyons figurée sur plusieurs urnes étrusques déjà publiées, une desquelles m'a paru digne d'être reproduite dans un dessin plus fidèle et avec une explication plus complète, à raison de l'intérêt qu'elle offre sous le rapport de la composition, et par le mérite d'exécution qui s'y trouve à un degré plus remarquable. Mais ce qu'il importe d'observer ici avant tout, c'est que les Étrusques paraissent avoir affectionné certaines circonstances du mythe de Pâris, qui avaient servi de texte aux poëtes tragiques, pour en faire des sujets d'urnes cinéraires. C'est ainsi que le trait de l'*Enlèvement d'Hélène* figure sur un grand nombre d'urnes étrusques qui nous restent[4], et que celui de la *Reconnaissance de Pâris* se trouve non moins souvent répété[5] sur des monumens du même genre; d'où il semblerait résulter que ces fables post-homériques avaient acquis une sorte de nationalité

(1) *De Divinat.* I, 21, 31 et 50. Ces passages paraissent être tirés de l'*Hécube* d'Ennius, d'après les rapports qu'offre la *terminaison rimée*, ὁμοιοτέλευτον, de *quatre* de ces vers, avec une citation de Quintilien, IX, 3, 77. Quelques critiques attribuent le fragment en question à la *Cassandre* du même poëte; voyez à ce sujet une savante note de M. Lange, *Vindiciæ tragœd. roman.* p. 48. D'autres vers d'une tragédie latine cités aussi par Cicéron, qui n'en nomme pas l'auteur, *de Orator.* III, 26 et 58, appartenaient à une tragédie d'*Alexandre*, traduite également du grec, et composée sur le même sujet, ainsi que l'a conjecturé M. Osann, avec autant de sagacité que de bonheur; voy. Wolf, *Litterar. Analect.* t. II, p. 534-535.

(2) M. Osann a prouvé, d'une manière péremptoire, que le vrai titre de cette tragédie était ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, comme il se lit gravé sur le célèbre marbre Albani, maintenant au musée du Louvre, et non pas ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ, leçon vicieuse, qui résultait d'un passage corrompu du scholiaste d'Euripide, *ad Hippolyt.* 58. C'est aussi à ce savant qu'appartient l'honneur d'avoir découvert le sujet du drame en question, d'après la fable XCI d'Hygin, en même temps qu'il en a judicieusement expliqué quelques-uns des fragmens, dans cette ingénieuse hypothèse; voy. sa dissertation *de nonnullis Fabularum Euripidis titulis*, dans les *Litterar. Analect.* de Wolf, t. II, p. 529-535. L'opinion de M. Osann a été admise, sur tous les points, par le dernier éditeur d'Euripide, le savant Matthiæ, qui rapporte, t. IX, p. 39, au dénouement de cette tragédie, deux vers cités par S. Clément d'Alexandrie, *Stromat.* VI, p. 62, et prononcés par Priam, au moment où il vient de reconnaître Pâris, sur la foi de Cassandre, et où il l'admet dans sa famille; mais je dois observer que M. Boettiger avait le premier soupçonné (*über den Raub der Cassandra*, S. 36, 19), que la tragédie d'Euripide dont il s'agit avait rapport à la naissance et à l'exposition de Pâris, bien qu'il l'ait cru à tort intitulée *Alexandra*, et qu'il se soit appuyé à cet égard de l'autorité de Valckenaer, *Diatribe*, p. 147 C, qui ne dit rien de cela.

(3) Sophocl. *Tragœd. Fragment.* v. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, t. II, p. 204, ed. Musgrav.: Argumentum erat Paris agnitus et receptus à Priamo patre, postquam in ludis omnium certaminum victor evasisset; vid. Hygini fab. XCI.

(4) J'ai déjà eu ailleurs l'occasion de citer les nombreuses répétitions que je connais de ce sujet sur des urnes étrusques; voy. *Achilléide*, p. 6, note 2; et je profite de celle-ci, pour corriger une omission que j'ai commise alors, en attribuant au seul Morcelli le mérite d'avoir donné le premier la véritable explication de ces monumens. Ce mérite appartenait, à un meilleur titre encore, au savant Heyne, qui, en publiant une de ces urnes de Volterra, tirée de la galerie de Florence, l'avait accompagnée d'une description détaillée, tandis que Morcelli s'était borné à une simple indication; voy. l'*Homer nach Antiken*, Iliad. I, IV. Du reste, il est digne de remarque que ces deux savans, en exprimant la même idée, à-peu-près à la même époque, n'avaient eu aucune connaissance du travail l'un de l'autre; et cet accord de deux antiquaires de ce mérite, qui se rencontrent sur un même point sans s'être communiqué leur pensée, est un motif de plus ajouté à la confiance qu'elle inspire.

(5) Deux de ces urnes existent dans notre Cabinet des antiques: l'une, inédite, de *cinq figures* seulement; l'autre, de *sept*, que je reproduis, et qui avait déjà paru, mais d'une manière bien défectueuse, parmi les planches ajoutées à l'ouvrage de Dempster, t. II, pl. LXXXI, n. 2. Il s'en trouve plusieurs autres dans les différens recueils de Gori, *Mus. Etrusc.* t. II, tab, CLXXIIII, n. 2; *Mus. Guarnac.* tab. IX, 1, XVIII, et XIX, 2; dans le *musée de Vérone*, V, 1; et dans l'Atlas de M. Micali, pl. XLVIII. C'est un de ces bas-reliefs, composé de *cinq figures*, qui est publié dans le *Recueil des mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. VIII,

en Étrurie, grâce sans doute à l'établissement du théâtre étrusque[1], qui avait choisi ses modèles à la même source que le théâtre romain, et qui avait exercé sur les arts d'imitation de son pays la même influence que le théâtre grec. C'est, du reste, une conjecture que je soumets au jugement des antiquaires; et, pour ne pas m'écarter du principal objet que j'ai en vue, voici la substance du récit d'Hygin[2], qui sert de commentaire à nos urnes étrusques, au point qu'en confrontant l'œuvre de l'artiste avec le texte de l'écrivain, il devient presque superflu d'entrer dans aucune explication.

Les malheurs dont *Hécube* s'était vue menacée en songe[3], au sujet du fils qu'elle portait dans son sein, avaient déterminé ses parens à le faire périr dès sa naissance; mais les satellites, touchés de compassion, se contentèrent de l'exposer sur les rochers de l'Ida, où un berger le recueillit et l'éleva comme son fils. Devenu grand, *Pâris,* c'était le nom qui avait été donné à cet enfant par le berger qui l'avait sauvé, fut entraîné, par une circonstance fortuite, à se montrer dans les jeux funèbres qui se célébraient à Troie à l'occasion de sa propre mort. Il eut le bonheur d'y vaincre tous ses rivaux, ses frères mêmes, l'un desquels, *Déiphobe,* indigné de se voir ravir la victoire par un pâtre obscur, s'élança sur lui l'épée à la main, et Pâris n'eut que le temps de se réfugier sur l'autel de *Jupiter Herkeios,* pour éviter le coup mortel. Ce fut dans cette situation que *Cassandre,* éclairée par une révélation divine sur la destinée de son frère, le nomma, et que *Priam,* à son tour, reconnaissant un fils dans ce jeune étranger, lui ouvrit ses bras et le reçut dans sa famille.

Il n'est personne qui ne retrouve, dans ce trait intéressant, les élémens d'une de ces fables tragiques si familières au génie grec. Cet enfant, marqué d'avance du sceau de l'inévitable destinée, et condamné à périr, puis exposé dans un lieu sauvage et sauvé par des bergers, rappelle l'aventure d'Œdipe, si profondément empreinte du même caractère de fatalité, et devenue, à ce titre, si populaire chez les Grecs. La chute de Troie, conséquence éloignée de la naissance de Pâris, n'était pas moins propre à rendre cette fable éminemment dramatique. L'une et l'autre durent donc fournir le thème de beaucoup de compositions tragiques; et si le nom d'Œdipe acquit plus de célébrité sur la scène grecque, à cause de la terrible catastrophe qui termina son règne, il est permis de croire que la *Reconnaissance de Pâris* devint, à une autre époque et sur un théâtre différent, l'un des sujets les plus favo-

p. 303-306, où l'on a vu un *sujet mithriaque*, sans se douter que cette opinion, à peine excusable du temps de Gori, qui l'avait soutenue, était aujourd'hui arriérée de plus d'un siècle. Mais indépendamment de ces urnes, publiées à différentes époques, il en existe un bien plus grand nombre encore qui ne sont pas connues. J'en ai compté *onze* dans le musée public de Volterra, où j'ai passé plusieurs jours, en 1827, occupé à dresser un catalogue complet et détaillé de toutes les urnes étrusques qu'il renferme, sans compter trois ou quatre répétitions de ce sujet que possédait alors la famille Cinci. Il s'en trouve une au musée de Toulouse, dont je dois un dessin à la complaisance de M. Al. du Mége, et qui ressemble tout-à-fait à celle du musée Guarnaci, tab. IX, n. 1. Le musée de Leyde en renferme sans doute plusieurs, dont nous devrons quelque jour, je l'espère, la connaissance au zèle et à l'activité de M. Reuvens, et je ne puis que former la même conjecture et exprimer le même vœu, au sujet d'autres collections, publiques ou privées, dans lesquelles je n'ai pu avoir accès.

(1) On sait, en effet, par le témoignage de Varron, qu'il existait des *tragédies étrusques*, dont il cite l'auteur, Volumnius; *de Ling. lat.* lib. IV, t. I, p. 12, ed. Bipont.; voy. Lange, *Vindic. trag. roman.* p. 13; K. Ott. Müller, *die Etrusker,* IV, 5, 1, II, 281; et ce n'était là sans doute que la moindre partie du théâtre étrusque, qui a péri avec la littérature entière de ce peuple.

(2) Hygin. *Fabul.* XCI.

(3) C'est ce *songe*, dont le récit, mis sans doute dans la bouche de *Cassandre*, est cité par Cicéron, *de Divinat.* I, 21. Euripide en parle assez clairement dans son *Andromaque,* v. 293-300; et l'on peut voir, sur cet endroit, les explications du scholiaste, conformes au récit d'Apollodore, III, 12, 15. Des allusions plus ou moins détournées à ce songe fatal, qui se trouvent aussi dans le poëme de Lycophron, v. 224 et 315, se rapportent à une tradition tant soit peu différente, dont nous devons à son scholiaste la connaissance détaillée; voy. aussi les commentateurs d'Homère, *ad Iliad.* III, 325.

rables, pour ces sortes de représentations mimiques qui accompagnaient, à Rome, la célébration des jeux funèbres[1].

C'est sans doute d'après quelqu'une de ces compositions, émanées d'habiles maîtres grecs, que fut exécuté le bas-relief si souvent reproduit sur les urnes étrusques de Volterra; et le choix d'un pareil sujet, pour servir d'ornement à cette sorte de monumens funéraires, s'expliquerait sans peine par l'observation faite plus haut, en même temps que l'exécution de ces monumens, laquelle appartient certainement à une époque romaine, s'accorde avec la célébrité que ce sujet avait acquise chez les Romains du premier siècle de l'empire.

Le bas-relief que je publie d'après un fragment d'urne étrusque en albâtre de Volterra[2], est un de ceux qui présentent le sujet en question de la manière la plus complète et de l'exécution la plus soignée; aussi peut-il servir, mieux que beaucoup d'autres, à apprécier le goût et le travail de l'école étrusque, des premier et second siècles de notre ère. Les variantes qui se remarquent dans les nombreuses répétitions qu'on en connaît[3], tiennent presque uniquement au plus ou moins grand nombre de personnages admis par l'artiste, et n'offrent, quant au motif principal, aucune différence essentielle. Je me bornerai donc à décrire le monument que j'ai sous les yeux, et je ne ferai mention des particularités qui se trouvent ailleurs qu'autant qu'elles me sembleront avoir quelque importance, soit par rapport au sujet même, soit pour la connaissance du costume antique.

Le personnage principal, *Pâris*, se reconnaît du premier coup-d'œil à la place qu'il occupe, presque toujours au centre de la composition, non moins qu'à la manière si naturelle et si expressive dont il se montre, *réfugié sur l'autel*[4], tenant d'une main la *palme*, symbole de la victoire, de l'autre, le fer nu avec lequel il repousse la foule des assaillans. Le héros porte la *mître phrygienne*[5], qu'on pourrait regarder ici comme un trait caractéristique de costume[6], si cette particularité, qui se retrouve constamment dans la plupart des

(1) Je veux parler ici du spectacle des jeux troyens, *Ludus troianus*, *troia*, dont la célébration à Rome, antérieure à l'époque impériale, acquît, sur-tout à cette époque et à partir du temps de Jules César, Sueton. *in Jul. Cæsar.* c. 39, beaucoup d'éclat et d'importance; voy. les témoignages recueillis par Pitiscus, v. *Troia*, et par les interprètes de Suétone, *in August.* c. 43, et *in Tiber.* c. 7; conf. Noris. *Cenotaph. Pisan.* II, 1, p. 95. Ces jeux avaient lieu dans le cirque; et l'avantage d'y figurer était réservé aux jeunes patriciens de Rome, divisés en *deux troupes d'adolescens*, *majorum et minorum*. C'était une *hippodromie*, accompagnée probablement de scènes mimiques, dont les sujets n'avaient pu être puisés que dans les principales circonstances de la guerre de Troie; et, à ce titre, l'aventure de Pâris, reconnu par ses frères dans une occasion toute semblable, avait dû y trouver place : c'est du moins ce que l'on peut inférer de ce passage curieux des *Troica* de Néron, que je rapporterai textuellement, parce qu'il devient un nouveau témoignage de la célébrité qu'avait acquise la fable en question, chez les Romains, du temps de l'empire; *apud* Serv. *ad* Virgil. *Æn.* v, 370 : « Sane « hic *Paris*, secundum Troica Neronis, fortissimus fuit; adeo « ut in Trojæ agonali certamine superaret omnes, ipsum etiam « *Hectorem*, qui, cum iratus in eum stringeret gladium, dixit se « esse germanum : quod allatis crepundiis probavit, qui habitu « rustici adhuc latebat. »

(2) Voy. planche LI. Le monument acquis par mes soins à Florence se voit actuellement au Cabinet des antiques. C'est le même qui est publié dans le recueil de Dempster, pl. LXXXI, n. 2, et qui faisait à cette époque partie de la collection de la famille Gaddi, à Florence.

(3) J'ai cité plus haut, p. 254, note 5, celles de ces répétitions dont j'ai pu avoir connaissance.

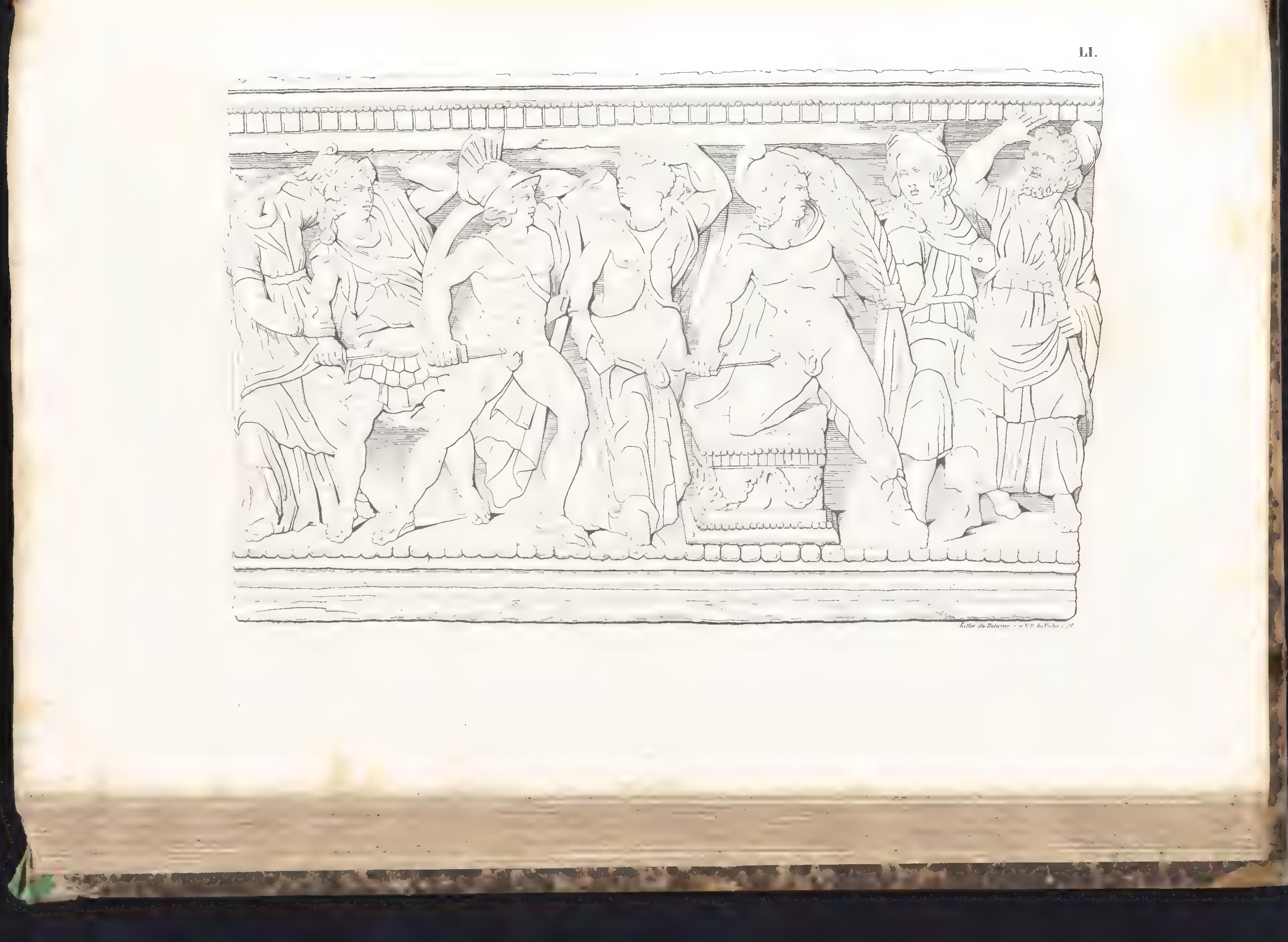
(4) C'est absolument la même image que nous offre ce vers d'une tragédie latine cité par Cicéron, *de Orator.* III, 26 :

Ecquid video? ferro septus possidet sedes sacras,

et rapporté si judicieusement par M. Osann à la situation de *Pâris réfugié sur l'autel*, Wolf, *Litterar. Analect.* II, 535.

(5) C'est ainsi que le dépeint Virgile, *Æn.* IV, 215 : et nunc ille *Paris*, . . . *mæonia* mentum *mitra;* conf. *ibid.* IX, 616, sauf la circonstance des *attaches*, *redimicula*, que l'artiste étrusque a supprimée ici avec raison, mais que l'on trouve exprimée, entre autres monumens antiques, sur la *tête de Pâris* du vase de Portland; et à cette occassion, j'observe que c'est sans le moindre motif qu'un antiquaire, qui a reproduit en dernier lieu cette tête, y a vu celle d'*Orphée*, Inghirami, *Monum. etr. ined.* Ser. VI, tav. C 5, n. 4, et Ser. V, p. 443, et qu'un autre antiquaire, rejetant également les noms de *Pâris* et d'*Atys* qu'on a donnés à cette figure, l'a prise pour un simple objet d'ornement, Millingen, *on the Portland Vase*, p. 6.

(6) Sur la forme de la *mître* en général, et sur celle de Pâris en particulier, voy. une note de Moser, *ad* Nonn. *Dionys.* VIII, 214, p. 179-80.


LI.
Litho de Delarue

sujets grecs traités sur les urnes étrusques, ne tenait à une habitude générale, et si d'ailleurs ce même Pâris n'apparaissait dans *l'état de nudité* et avec la *chlamyde* hellénique, qui ne conviennent qu'aux personnages grecs. La *Femme* debout près de lui, la partie inférieure du corps enveloppée d'un péplus, et la poitrine nue, sur laquelle se joignent deux courroies servant à attacher les ailes dont cette femme est pourvue, semblerait devoir être la *Victoire*, qui protége Pâris contre le ressentiment de ses rivaux; intention très-bien indiquée par le geste qu'elle fait du bras gauche élevé au-dessus de sa tête[1]. Mais, outre la difficulté d'admettre à cette place la Victoire, dans un pareil sujet traité par des artistes étrusques, je serais plus disposé à croire, d'après le costume et l'attitude de cette figure, d'après le *collier* et le *diadème* dont elle est ornée, que c'est ici *Vénus*, la divinité tutélaire de Pâris, intervenant, au moment décisif, pour sauver son favori du danger qui le menace. Cette conjecture est d'ailleurs confirmée par une urne du musée Guarnacci[2], où figurent à-la-fois *Vénus*, à la place qu'elle occupe sur tous les bas-reliefs, et la *Victoire*, du côté opposé, et dans un costume tout différent. Sur une urne du musée de Volterra, où *Vénus*, vêtue de la même manière, se montre dans la même attitude, on remarque de plus, à l'une de ses ailes déployées, un *Œil*, indice de bon augure et de préservatif, que l'antiquité grecque et étrusque avait puisé dans les idées orientales[3]. Sur un autre bas-relief[4], le *vase* qu'on voit placé à terre, près de l'autel, est le *prix*, ἆθλον[5], de la victoire de Pâris, remplacé quelquefois par une *cuirassé*[6]; et ces deux traits de mœurs grecques ne laisseraient aucun doute sur la source où l'art étrusque avait puisé le motif de cette composition, s'il pouvait en rester encore à cet égard.

Les deux figures de *Guerriers* qui s'élancent vers Pâris dans une attitude hostile, doivent être *Hector* et *Déiphobe*[7], les deux plus illustres entre les fils de Priam, nommés dans la tra-

(1) Et mieux encore par l'attitude donnée à cette figure sur le bas-relief du musée de Toulouse, où elle s'appuie de la main gauche sur l'épaule de Pâris, tandis qu'elle lui retient, de l'autre main, le bras droit qui laisse tomber le fer : groupe d'une invention aussi heureuse que neuve. Je remarque encore que cette figure, outre les *grandes ailes* qu'elle porte sur le dos, en a *deux petites* sur le haut de la tête; particularité assez rare sur les bas-reliefs étrusques, et qui dut avoir pour objet d'indiquer un personnage qui ne se manifeste que d'une manière fantastique. J'ajoute que, sur le second bas-relief du même sujet, que possède notre Cabinet des antiques, la figure ailée en question fait le même geste de la main droite, en relevant de la gauche son péplus à la hauteur de sa tête; attitude propre à *Vénus*.

(2) *Mus. Guarnacc.* tab. XIX, n. 2. C'est, à ma connaissance, le seul monument qui offre cette variante curieuse.

(3) J'aurai occasion de revenir ailleurs sur ce point d'antiquité; et en attendant, je dois rappeler à l'attention des antiquaires les nombreux vases peints, de la forme de *kylix*, la plupart d'ancien style, récemment sortis des fouilles de la campagne de Rome, où figurent extérieurement deux couples de *Grands Yeux*, opposés l'un à l'autre, avec une intention symbolique indubitable, et qui prouvent de quelle manière et par quelle voie ce symbole avait pénétré chez les anciens Étrusques. Voyez le dessin d'un de ces vases, ouvrage d'Eksékias, de la collection du prince de Canino, *Muséum étrusq.* n 1900, p. 179, reproduit, sous une forme abrégée, avec une explication assez plausible, par M. Inghirami, *Galler. Omer.* tav. CLIX-CLX, t. II, p. 249-254. Je me borne à indiquer, sans l'approuver en aucune façon, l'opinion récemment avancée par M. Éd. Gerhard, au sujet de ces deux *Grands Yeux*, qu'il croit être une sorte d'abréviation d'une *tête de Panthère*, et conséquemment un symbole dionysiaque; voy. son *Rapport*, p. 64-65.

(4) *Mus. Guarnacc.* tav. XVIII.

(5) Je rappelle ici la curieuse médaille de Crannon, de Thessalie, au revers de laquelle sont figurés un *vase de prix*, en forme d'*hydria*, et deux *roues de char*, indices des courses de char, avec le mot ΑΤΛΑ, pour ΑΘΛΑ, forme dorique propre au dialecte thessalien; voy. la *Description des médailles du cabinet de M. Allier d'Hauteroche*, pl. V, n. 15; tout en observant que le même type, sans le mot ΑΤΛΑ, s'est rencontré sur d'autres médailles de Crannon, où ce type a été rapporté à une intention différente; voy. Haym, *Thes. Britann.* II, 148, tab. XVI, n. 3, 4. Rien n'est d'ailleurs plus fréquent sur les médailles grecques que l'indication de ces sortes de *vases de prix*, et je me contente de citer à cet égard le superbe tétradrachme de Camarina, avec l'image de *deux Diota* placés au-dessous d'un *quadrige*, et le nom du graveur ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ, que j'ai publié dans ma *Lettre à M. le duc de Luynes*, pl. II, n. 18, et les belles médailles de Térina, où la *Victoire ailée* est assise sur une *amphore panathénaïque*.

(6) Micali, tav. XLVIII. On sait que la *cuirasse* figure parmi les pièces de la *panoplie* représentée à l'exergue des grands médaillons de Syracuses, avec le mot ΑΘΛΑ. Cette urne se voit dans le musée public de Volterra.

(7) *Déiphobe* est nommé dans le texte d'Hygin; *Hector* l'était dans les *Troïques* de Néron; d'où il suit que c'étaient les deux principaux acteurs de la scène en question.

dition antique, comme acteurs principaux dans les jeux où Pâris obtint l'avantage. Le premier, dont la figure entière semble imitée de quelque belle statue grecque, est arrêté au moment de porter un coup funeste par l'intervention de Vénus; le second, dont le riche costume offre avec la nudité d'Hector un contraste habilement imaginé, est retenu, dans une attitude à-peu-près semblable, par une *Femme* qui lui a saisi les deux bras. Cette femme, vêtue d'une tunique longue asiatique et d'un péplus, ne saurait être que *Cassandre*[1], qui a reconnu son frère dans le jeune héros, objet du ressentiment de ses rivaux, et qui vient de prononcer son nom, pour épargner un grand crime à sa famille, au risque d'attirer un grand malheur à son pays; c'est donc là qu'est toute la péripétie de ce drame, et c'est aussi là que se trouve toute l'intelligence de ce sujet. Du côté opposé à celui où se passe cette scène, deux autres personnages, qui n'y prennent pas une part moins expressive ni moins facile à déterminer, sont debout près de Pâris. Le dernier est manifestement le *vieux Priam*, seul *barbu* entre tous ceux qui concourent à cette action, la tête couverte de la *mitre phrygienne*, vêtu d'une *double tunique* et d'un *manteau*[2], et portant un *sceptre* ou *bâton noueux*, attribut qui lui convient doublement, à raison de son âge et de sa dignité. Mais ce qui le caractérise sur-tout, c'est le geste qu'il fait de la main droite, et qui indique si bien la douce surprise du vieillard, au moment où il retrouve, dans le jeune vainqueur qui l'intéresse, un fils qu'il croyait perdu. L'autre personnage, placé entre Pâris et Priam, et dont le costume n'annonce pas qu'il ait pris part au combat, pourrait être *Hélénus*, dont la profession et le caractère pacifiques s'accorderaient très-bien avec la position qu'il occupe ici, et avec l'espèce d'indifférence qu'il témoigne dans la lutte encore indécise, et qui résulte peut-être en grande partie de ce que cette figure est mutilée des deux mains. Il n'est donc aucun des personnages de cette composition qui ne soit clairement désigné par son attitude et par son costume, de manière à rendre inutile le secours des inscriptions; et il n'est pas douteux qu'une scène si bien conçue et si bien ordonnée, dont l'action une et entière se développe si heureusement sur un seul plan, ne dérive de quelque bel ouvrage grec.

Parmi les variantes qu'offrent les répétitions de notre bas-relief, et qui ajoutent au sujet des circonstances nouvelles ou des détails caractéristiques, je me contenterai de signaler, sur l'urne publiée dans le recueil de M. Micali[3], laquelle est la plus riche de toutes en personnages, et celle dont la composition présente aussi le plus d'analogie avec la nôtre, un groupe d'une *Femme avec un Enfant*, qui mérite une attention particulière. Cette femme est vêtue de la *tunique courte* et des *brodequins*, qui conviendraient à l'une des nymphes, compagnes de Diane, s'il s'agissait ici d'un monument purement grec, mais qui faisaient aussi partie du costume amazonien[4]. Ce doit donc être, en se décidant d'après cette dernière considération, une des *mères troyennes* vouées aux exercices de la chasse, et dont

(1) La *tête* manque actuellement; mais elle existait du temps de Dempster. Il est certain, d'ailleurs, que *Cassandre* remplissait, dans la tragédie grecque, un rôle important, dont les critiques ont cru reconnaître quelques fragmens parmi ceux qui nous sont restés du drame d'Euripide; voy. Matthiæ, Fragm. XVIII; Osann, Wolf, *Litterar. Analect.* II, p. 534-5 : elle devait donc aussi figurer dans le bas-relief.

(2) C'est à-peu-près le même vêtement qu'Homère donne à Nestor, *Iliad.* X, 131 sqq.; d'où il semble résulter que c'était le costume propre aux vieillards de l'âge homérique.

(3) Je ne puis m'empêcher de relever ici l'erreur qu'a commise M. Micali, au sujet de cette urne étrusque, où il s'est obstiné à voir, sans aucune raison, la fable d'*Oreste réfugié à Delphes*, même après que M. Inghirami en avait indiqué le véritable sujet, dans ses *Osservaz. sopra i monumenti antichi, etc.*, p. 129.

(4) Sur deux des répétitions de ce bas-relief que possède le musée public de Volterra, on voit, dans le groupe à droite du spectateur, une *Femme tenant une bipenne levée;* ce qui est encore un trait de costume emprunté au même ordre de représentations.

la présence, dans une scène pareille, s'accorde très-bien avec cette donnée. Elle porte en outre le *petit manteau,* ou l'*himation,* qui est un trait du costume grec, convenablement approprié à une femme de ce caractère. L'*Enfant* qu'elle tient par la main, et qu'elle semble s'empresser d'éloigner du théâtre d'une lutte dont l'issue est encore incertaine, a dans la main droite une *sphæra*, σφαῖρα, symbole des jeux de son âge[1]; et c'est un autre trait de mœurs grecques, non moins digne d'être relevé sur un monument de l'art étrusque. Mais en fait de variantes qui proviennent uniquement de la main de l'artiste étrusque, et qui n'en sont que plus curieuses sous ce rapport, j'indiquerai celle que présente le bas-relief publié par Gori, qui y voyait, dans un système d'interprétation si étrange, une *cérémonie mithriaque*[2]. Ce bas-relief offre, à l'une de ses extrémités, une *Femme, vêtue* et *ailée* à la manière des Furies, debout près d'une stèle, où est déposé un vêtement, et s'appuyant sur un *flambeau renversé.* A tous ces traits, on ne peut guère méconnaître l'*Érinnys,* personnage obligé de toutes les compositions étrusques; peut-être *Éris,* la *Discorde* personnifiée, qui devait naturellement assister à une scène de combat domestique, ou quelque autre personnage allégorique du même ordre, tel que l'*Atê,* Ἄτη, si souvent introduite par les poètes, notamment par Euripide[3], dans une circonstance semblable. Un autre détail, où se décèle l'influence du goût étrusque, c'est la *colonne* érigée près de l'autel, et surmontée d'une *pomme de pin.* Cette colonne est ornée, à son sommet, de la *volute ionique,* dont l'intention funéraire, attestée par tant de monumens[4], reçoit ici une application d'autant plus frappante, que ce membre d'architecture est tout-à-fait étranger au système étrusque. Quant à la *pomme de pin,* symbole dont l'emploi, fait à la même intention sur d'autres monumens funéraires de l'Etrurie[5], n'est ni moins bien constaté, ni sur-tout moins caractéristique, il en résulte, aussi bien que de la *stèle à volute ionique,* que c'est ici un monument funèbre que l'artiste a voulu indiquer, sous cette forme abrégée et symbolique qui entrait si bien dans les conditions de l'art antique; et cet objet, dont le rapport avec la représentation des *jeux funèbres,* ἄγων ἐπιτάφιος, célébrés à Troie en mémoire de la mort de Pâris, est si certain et si sensible, devient ainsi un élément décisif de cette représentation.

(1) Le jeu de la *sphæra* était si familier à la jeunesse grecque, et cela, dès l'époque héroïque, qu'à Sparte, la première classe des éphèbes en avait reçu le nom de *Sphaireis*, Σφαιρεῖς, Pausan. III, 14, 6; voy. Ott. Müller, *die Dorier,* II, 302. Aussi voit-on fréquemment une *sphæra* figurée, comme symbole des jeux et des exercices de l'adolescence, sur des médailles, et notamment sur des vases peints. Je citerai, entre autres, une curieuse médaille de Térina, où la *Victoire* est représentée *jouant avec deux sphæra,* cette médaille inédite sera publiée dans mon *Essai sur la numismatique tarentine;* et en fait de vases peints, je me contenterai d'indiquer celui du musée de Naples, publié par M. Millingen, *Anc. uned. Monum.* p. I, pl. XII, p. 29-31, où se lit l'inscription : ϜΙΗΣΑΝΜΟΙΤΑΝΣΦΙΡΑΝ, sur la véritable interprétation de laquelle j'avoue qu'il me reste encore bien des doutes, aussi bien que sur celle de la peinture même qu'elle accompagne; j'aurai peut-être occasion de revenir ailleurs sur ce sujet.

(2) *Mus. Etrusc.* t. II, tab. CLXXIII, n. 2.

(3) Euripid. *Andromach.* v. 103 : Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον, ἀλλά τιν' ἌΤΑΝ κ. τ. λ.

(4) J'ai déjà eu plusieurs fois l'occassion d'insister sur cette observation; voy. sur-tout *Orestéide,* p. 141, not. 4, 150, not. 2 et 151, not. 6; mais nulle part peut-être l'emploi de l'*ordre ionique*, avec une intention funéraire, ne pouvait être plus sensible que sur un monument étrusque, tel que celui-ci.

(5) Telle est, entre autres, celle qui couronne la célèbre stèle sépulcrale de Peruggia, Gori, *Mus. Etrusc.* t. III, part. II, tab. XX; Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser. VI, tav. Z 2; et pour citer un monument d'une autre époque qui se rapporte indubitablement à la même intention, telle est la grande *pomme de pin*, en bronze, des jardins du Vatican, qui doit provenir du mausolée d'Adrien, au faîte duquel elle était placée, suivant l'opinion la plus probable. Il se trouvait *cinq* de ces stèles étrusques, terminées en *pomme de pin*, dans la collection Borgia, à Vellétri, d'après le témoignage de Zoëga, *de Orig. et Us. obel.* p. 215, not. 21.



§ II.

Peu de fables durent exercer plus fréquemment le talent des anciens artistes, que celle du *Jugement de Pâris*, à raison de la haute célébrité dont elle jouissait, et du motif favorable qu'elle fournissait à l'imitation. L'invention de cette fable, inconnue à Homère[1], date probablement d'une époque assez voisine de celle où furent rédigées les poésies homériques, puisqu'elle était déjà fixée sous une forme populaire, dans l'âge où furent exécutés deux des plus anciens monumens de l'art grec, le *Trône d'Apollon Amycléen*[2], et le *Coffre de Cypsélus*[3]; car, d'après l'indication fournie par Pausanias, dans la description succincte des divers sujets sculptés sur ces deux monumens, au nombre desquels se trouvait le *Jugement de Pâris*, il semble que les deux artistes, en traitant ce sujet à-peu-près de la même manière, n'eussent fait que reproduire un modèle plus ancien encore. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'art, à toutes les époques, se signala par des compositions de ce genre, dont il nous est resté assez de réminiscences sur des monumens de tout ordre, appartenant à l'antiquité grecque, étrusque et romaine, pour que nous puissions apprécier les variétés de style et de goût qui présidèrent à ces compositions, et nous rendre compte des motifs d'après lesquels le type en fut communément approprié à des monumens de nature ou d'usage funéraire.

Le type le plus ancien sous lequel dut être représentée cette fable post-homérique, fut sans doute celui qui avait été répété sur le *Trône d'Apollon* et sur le *Coffre de Cypsélus*, et qui consistait, au rapport de Pausanias, *en quatre figures*, c'est à savoir, *les Trois Déesses rivales conduites par Mercure*. C'est de cette composition primitive qu'il nous est resté une réminiscence, ou, pour mieux dire, une silhouette, sur un vase peint[4]; et c'est au même ordre de représentations qu'appartient une peinture, pour le moins aussi ancienne, exécutée sur un vase grec inédit, de la forme de *kylix*[5], où le sujet, composé des mêmes personnages, est néanmoins conçu d'une manière différente, et rendu, dans les détails, avec ce soin minutieux et cette recherche qui caractérisent les productions de la haute antiquité. Dans cette peinture, du style archaïque le plus prononcé, *Mercure*, *barbu*, la tête couverte du *pétase*, tel qu'il est constamment représenté sur les plus anciens monumens de l'art, est *assis*, tenant d'une main le *caducée*, de l'autre la *syrinx*, symbole d'origine arcadienne, rarement attribué à Mercure[6], qui fait peut-être ici allusion à la profession

(1) C'est ce que déclare positivement Macrobe, *Saturn.* v, 16. Cependant, il est fait mention du *Jugement de Pâris* dans le dernier livre de l'*Iliade*, xxiv, 28-30. Mais aussi nous apprenons d'Eustathe, dans sa note sur ce passage, qu'il était rejeté, comme interpolé, par plusieurs anciens critiques; et c'est l'opinion qu'ont soutenue les plus habiles d'entre les modernes, notamment Hemsterhuys, *ad* Lucian. t. I, p. 253, et Wolf, qui s'autorise à cet égard de l'autorité d'Aristarque, *Prolegomen.* ccLxxIII. On sait, d'ailleurs, que ce dernier livre tout entier passait, dans l'antiquité même, pour une œuvre des rhapsodes, d'une époque plus récente que celle de la rédaction du poëme homérique; et il existe tant de présomptions de détail à l'appui de cette opinion générale, qu'il me paraît difficile de s'y refuser. En tout cas, il y avait là une question à-la-fois philologique et archéologique dont il eût fallu tenir compte, avant de publier, comme produits directement sous l'influence des poésies homériques, des monumens conçus d'après des traditions différentes, ainsi que l'a fait tout récemment M. Inghirami; voy. sa *Galler. Omer.* t. II, p. 201 sgg.

(2) Pausan. III, 18, 7.

(3) Idem, v, 19, 1.

(4) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. xxxiv; voy. aussi *Vases de Lamberg*, t. I, p. 47, vignette n. xi.

(5) Voy. planche XLIX, n. 1, *a*, *b*, *c*. Ce vase, de la collection de M. Durand, à Paris, provient des fouilles récentes de Volcia.

(6) Mais non pas dépourvu d'autorité; témoin les vers de l'*Hymne homérique*, 508-509, d'accord avec une traduction antique, Apollodor. III, 10, 2.

pastorale de Pâris et à la mission dont le dieu est chargé auprès du héros. Devant Mercure, sont *Trois Femmes debout* et *voilées*, dans lesquelles il me paraît difficile de méconnaître les *Trois Déesses rivales*, qui viennent, suivant l'ordre de Jupiter, se mettre sous la conduite du messager divin, qui doit les conduire sur les hauteurs de l'*Ida* et les guider vers Pâris. Cette scène, entièrement neuve[1], se rapporte à quelque tradition différente de toutes celles que nous possédons. Il en est de même de la peinture qui orne extérieurement un des côtés du vase, et qui offre une circonstance tout-à-fait inconnue du mythe d'Achille[2]; et cette particularité, jointe au nom de l'artiste, *Xénoclès*, qui s'est désigné comme l'auteur de cette curieuse peinture, par l'inscription, ΚΣΕΝΟΚΛΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, deux fois répétée[3], ajoute encore au mérite d'un monument qui se recommande de toute manière à l'attention des antiquaires. Il est superflu d'observer que, dans l'ordre des circonstances dont se composait la fable de Pâris, celle que nous voyons ici dut précéder immédiatement l'action représentée sur le coffre de Cypsélus[4].

Un épisode non moins curieux, et fondé pareillement sur quelque tradition perdue, est celui que nous présente un vase publié par M. Millingen[5], qui y a reconnu, avec sa sagacité accoutumée, le moment où *Mercure vient trouver Pâris sur l'Ida et cherche à le gagner en faveur de Vénus*. Je souscris pleinement à l'opinion du savant antiquaire, quant à l'idée générale

(1) Un antiquaire qui a fait mention de cette peinture, en y reconnaissant un *Mercure arcadien*, n'a donné, du reste, aucune explication au sujet des *Trois Femmes*, non plus que sur le motif de la réunion de ces Trois Femmes avec ce prétendu Mercure arcadien; voy. les *Annal. de l'Instit. de correspond. archéol.* t. II, p. 188, not. 19. Il y avait là pourtant une pensée mythologique qui méritait qu'on cherchât à en rendre compte; et l'on pourrait, en se plaçant dans le système de l'auteur, y rapporter une tradition de l'*Hymne homérique*, v. 552 suiv. suivant laquelle Mercure fut envoyé auprès des trois Parques pour apprendre d'elles l'art de la divination; conf. Heyn. *ad* Apollod. III, 10, 2: tradition dont notre peinture serait peut-être l'expression figurée. Toutefois, je regarde encore ma première explication comme la plus plausible.

(2) Voy. planche XLIX, *b*. Ce sujet rare et curieux présente *Achille*, AXILEVΣ, *armé* et *en course*, dans une action violente, poursuivant une *Femme* dont la fuite rapide et l'attitude témoignent la frayeur. Entre ces deux personnages, de même ordre et de même proportion, est une couple de *chevaux en course*, l'un *rouge* et l'autre *noir*, sur le premier desquels est monté un *Homme* d'une plus petite taille, et conséquemment d'une condition inférieure; au-dessous des chevaux est un *vase renversé*, de la forme d'*hydria*. D'après le costume de cet homme, *guidant deux coursiers*, on pourrait présumer que c'est un de ces Ζεύξιπποι ou Μεταβάται des Grecs, correspondant aux *Desultores* des Romains, Hygin. *Fab.* LXXX; Isidor. *Orig.* XVIII, 39; vid. Vales *ad* Harpocrat. p. 234; et pour prouver la haute antiquité de cet usage grec, indépendamment des nombreux témoignages qui en font foi, il me suffirait de citer, parmi les belles monnaies de Tarente, dont on sait que les types ont presque tous rapport à des *courses équestres* ou *hippodromies*, celle qui présente un *Cavalier guidant deux chevaux;* médaille rare, que j'ai récemment publiée dans ma *Lettre à M. le duc de Luynes*, pl. IV, n. 37, et qui fait partie de ma collection. Le *vase* qui se voit dans notre peinture, au-dessous des chevaux, s'expliquerait très-bien dans cette hypothèse d'une *course équestre*, comme *vase de prix*, à moins qu'on n'en fasse un attribut de la *Femme poursuivie;* mais, en tout cas, le motif principal de cette peinture, l'action d'*Achille poursuivant* une *Femme*, *Nymphe* ou *Héroïne*, se rapporte à quelque fable que j'ignore. L'autre sujet qui orne le côté opposé du vase, pl. XLIX, *a*, représente *Hercule*, avec *Cerbère enchaîné*, entre *Mercure* qui le précède et une *Femme* qui le suit, tenant une *couronne* à la main, soit Νίκη, soit Ἀρετὴ, ou Εὐκλεία, ou quelque autre personnage allégorique du même ordre; et ce sujet est également curieux, par la forme neuve et insolite du *Cerbère bicéphale*, *entouré de serpens*, et par tous les détails de costume qu'on y remarque. Les *sphinx femelles ailés*, placés en guise d'ornemens, à côté des anses, ont une signification funéraire et mystique, constatée par de nombreux exemples, que nous offrent sur-tout des vases peints, de la manière la plus archaïque.

(3) Voy. ma *Lettre à M. Schorn*, où se trouve cité pour la première fois, p. 11, n. 27, le nom de cet artiste, resté inconnu à M. Éd. Gerhard.

(4) On ne saurait objecter contre cette explication l'absence de *Pâris*, puisque, sur une peinture antique, les *Trois Déesses rivales* se montrent également sans le juge qui doit décider entre elles, *Terme di Tito*, tav. VIII. Il en est de même sur une médaille impériale de Scepsis, où l'on ne voit que les *Trois Déesses* avec l'*Amour* et la *Nymphe de l'Ida*. Au contraire, sur un miroir étrusque, *Mercure*, MIRQVRIOS, est seul vis-à-vis de *Pâris*, ALLXENTROS (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ), qu'il cherche sans doute à persuader en faveur de *Vénus*, *Mus. roman.* sect. III, tab. 20; Lanzi, *Saggio*, etc., t. II, p. 173; Millin, *Galer. mythol.* pl. CLI, n. 535; Inghirami, *Galler. Omer.* tav. CCXXIII. On peut, d'ailleurs, se faire une idée des nombreux épisodes qu'avait pu fournir le mythe de Pâris au génie imitatif des anciens, d'après quelques autres variantes du type principal qui sont venues jusqu'à nous, telles que la peinture antique publiée par Winckelmann, *Mon. ined.* n. 113, où *Minerve, seule devant Pâris*, s'efforce de le séduire par l'offre d'un *diadème;* sans compter les exemples analogues que j'aurai occasion de citer.

(5) *Anc. uned. Monum.* part. I, pl. XVII. Ce vase avait été déjà publié, mais avec une explication erronée, par Visconti, *Mus. P. Clem.* t. IV, tav. agg. A.

de la composition. Mais il est un point sur lequel je ne puis être de son avis : c'est au sujet de la *Femme assise* à l'écart, sur un plan plus élevé, que M. Millingen croit être la *figure d'Hélène offerte par anticipation aux regards de Pâris.* J'avoue que cette manière de faire intervenir en perspective, dans une action toute réelle, des personnages qui ne sauraient y figurer effectivement, ne me paraît pas conforme aux principes sévères de l'art antique. Il est plus simple et plus naturel de voir ici *Pitho*, la *Persuasion*, personnage allégorique presque toujours figuré de cette manière, et dont la présence dans une scène semblable était en quelque sorte obligée, d'après le rapport direct qu'elle offre avec la mission de Mercure, et d'après les exemples antiques qu'on en connaît[1]; ou bien encore la *Nymphe de l'Ida,* suivant l'usage à-peu-près général, chez les anciens, de représenter *assises* les divinités ou les personnifications *locales*[2]. Mais, dans le doute entre ces deux explications, il existe un monument qui paraît avoir échappé à l'attention de M. Millingen, et qui peut servir à résoudre la question : c'est un médaillon impérial frappé au nom des habitans de Scepsis de la Troade, ΣΚΗΨΙΩΝ, à l'effigie de Caracalla, et représentant au revers les *Trois Déesses rivales,* avec l'*Amour* et une *Femme suspendue aux rameaux d'un arbre,* laquelle est nominativement désignée comme la *Nymphe de l'Ida* par l'inscription ΙΔΗ[3]. Il est évident, par la confrontation des deux monumens produits à une si grande distance l'un de l'autre, que c'est le même personnage, la *Nymphe de l'Ida,* qui a été représentée par un procédé différent, mais d'une manière analogue; et il résulte en outre, de cette confrontation même, une preuve nouvelle de la persévérance dans les doctrines de goût et dans les principes d'imitation, qui caractérisa l'art antique pendant toute sa durée et jusqu'au dernier terme de sa longue carrière.

Mais pour ne pas trop nous écarter de notre sujet, nous possédons, sur un vase peint récemment publié[4], une représentation du *Jugement de Pâris,* plus complète qu'aucune de celles que nous connaissions jusqu'ici, et dont le modèle original doit appartenir à l'époque du haut style grec, à celle où la fable en question était devenue, si l'on peut s'exprimer

(1) Entre autres, le célèbre bas-relief Caraffa, où *Pitho* est *assise* sur un socle élevé, et désignée par son nom grec ΠΙΘΩ, dans Winckelmann, *Monum. ined.* n. 115; voy. ce qui a été dit à ce sujet, *Achilléide*, p. 40. J'ajouterai ici que je reconnais le même personnage, *Pitho*, sur une peinture de vase, du premier recueil d'Hamilton, t. IV, pl. 24, reproduite également par M. Millingen, *Vases grecs*, pl. XLIII, laquelle a manifestement aussi rapport au même sujet. On y voit, dans un plan supérieur, au-dessus du groupe de *Pâris* et *Vénus*, *Érôs* ailé, portant une *couronne,* et une *Femme assise*, que le geste caractérisque qu'elle fait de la main gauche, et l'*éventail* qu'elle tient de l'autre main, désignent aussi clairement que possible pour *Pitho*, la fidèle compagne de Vénus, associée ici à l'*Amour,* afin qu'il ne manque rien aux moyens de séduction dirigés contre Pâris. Le geste, que j'appelle caractéristique, et qui se voit à tant de figures de Femmes, sur les vases peints, avait pour objet d'indiquer la pudeur, la modestie, suivant le témoignage d'un poète grec, Mus. *Her. et Leandr.* v. 163-4 :

Αἰδομένη δὲ
Πολλάκις ἀμφ' ὤμοισιν ἑὸν ξυνέεργε χιτῶνα,

et l'on ne saurait nier que ce geste, avec cette intention, ne convienne parfaitement au personnage de *Pitho* ; voy. encore à ce sujet un passage d'Aristænète, *Epistol.* I, XV, p. 74, ed. Boissonad. La présence des *deux Satyres* est ici un trait dérivé du même système que la figure de Nymphe, du vase de M. Millingen, à l'effet d'indiquer le lieu de la scène. Ce sont des *Habitans du mont Ida*, témoins naturels de l'action qui s'y passe; et c'est peut-être aussi une manière indirecte d'indiquer que la représentation où ils figurent était du genre satyrique; telle qu'il s'en trouve en si grand nombre sur les vases peints, dont la composition avait bien pu être empruntée des scènes mimiques qui se jouaient dans la célébration des fêtes dionysiaques. Il est superflu de relever aujourd'hui l'erreur des premiers antiquaires, qui crurent voir ici *Hercule* et *Télèphe*, uniquement à cause de la *massue* placée aux mains d'un de ces personnages, sans tenir aucun compte de la *nébride* qu'il porte et qui le caractérise positivement pour un Satyre.

(2) J'ai déjà eu occasion de m'expliquer sur ce point, *Orestéide*, p. 191, note 2, et je ne puis qu'y renvoyer mes lecteurs.

(3) Voy. le *Catalogue des médailles du cabinet de M. d'Ennery*, p. 420, où ce rare et curieux médaillon est décrit avec soin. Je remarque seulement que les auteurs de cette description ont commis une erreur en prenant la figure de la *Nymphe de l'Ida* pour celle d'*Hélène,* malgré le nom ΙΔΗ, qui l'accompagne; et je m'étonne que le judicieux Eckhel, en rapportant cette explication, n'en ait pas reconnu la fausseté, *Doct. num.* II, 487.

(4) Éd. Gerhard, *Antike Bildwerke*, XXXII. Ce vase fait maintenant partie de la superbe collection de M. le duc de Blacas.

ainsi, l'un de ces lieux communs mythologiques exploités par le théâtre[1]. *Pâris* s'y montre *assis sur les hauteurs de l'Ida*[2], ayant autour de lui ses *brebis domestiques*, *πατρῷα μῆλα*[3], et, à ses pieds, la *lyre*, instrument si propre à charmer les loisirs de la vie pastorale, et peut-être aussi à triompher de la résistance d'Hélène[4]. Le geste qu'il fait, en relevant sa tunique au devant de son visage, comme pour exprimer la confusion respectueuse qu'il éprouve à l'apparition des *trois Déesses*, offre un motif neuf et une idée naïve[5], qui ne sauraient provenir que d'une source antique. La manière dont sont disposés les trois autres personnages de cette scène mythologique, les pieds placés parallèlement sur une même ligne, en attitudes symétriques, et pour ainsi dire alignées comme des caractères idéographiques, avec ce costume à plis réguliers et artificiels qui dénote l'imitation des plus anciens simulacres, tout ici accuse une réminiscence sensible de quelque monument du style archaïque. *Junon* se présente la première, tenant d'une main son *sceptre* surmonté d'une *grenade*[6], avec ce même fruit dans l'autre main, telle qu'elle était représentée dans un des monumens les plus célèbres de l'antiquité[7], d'après une tradition qui remontait sans doute au berceau de l'art et de la religion helléniques. *Minerve* vient ensuite, appuyée sur sa *lance*, et portant à la main son *casque*, de cette manière caractéristique qui se remarque sur tous les monumens du style primitif. La plus curieuse de ces figures est celle de *Vénus*, la tête couverte d'un long péplus, sans doute à raison de son titre de *mère*[8], et portant sur sa main droite *Érôs*, l'*Amour*, sous les traits d'un *enfant nu* et *ailé*, occupé à donner aux cheveux de la déesse une disposition agréable : image neuve et ingénieuse, qui se rapporte pareillement aux combinaisons de l'art antique[9].

(1) Voy. sur-tout les *Troyennes* d'Euripide, où le *Jugement de Pâris*, invoqué par Hélène comme un moyen de défense, v. 934-42, et rejeté à ce titre par Hécube, v. 980-85, peut servir à montrer le parti qu'on tirait de cette fable dans la rhétorique du théâtre.

(2) Le *mont Ida* est indiqué par une *colonne*, sur le miroir étrusque cité plus haut, p. 261, note 1 ; et c'est aussi par une *colonne* que la même montagne est désignée sur une belle peinture récemment découverte à Pompéi, *Real Mus. Borbon.* t. II, tav. LIX. Mais ce qu'offre sur-tout de curieux ce dernier monument, c'est que la *colonne* est surmontée de *figures de Lions*, et qu'on y voit attachées des *cymbales* et des *flûtes*, avec un *tympanum* ; tous symboles si connus du culte de Cybèle, dont on sait que le *mont Ida* était un des principaux siéges dans l'antiquité. J'observe à cette occasion que M. Inghirami a reproduit la peinture en question, dans sa *Galler. Omer.* tav. CXXXI, d'après un dessin qu'il a cru très-fidèle ; et je laisse à ceux qui ont vu le monument original à juger à quel point la gravure de M. Inghirami est réellement satisfaisante. Mais je ne puis m'empêcher de me plaindre d'une observation de ce savant, t. II, p. 36, concernant un reproche d'inexactitude que j'aurais adressé, au sujet de cette peinture, à l'éditeur du musée Bourbon, tandis que, dans le passage qu'il allègue, *Achilléide*, p. 75, note 7, il s'agit en effet d'une autre peinture, celle qui représente le *Départ de Chryséis* ; voy. le *Real Mus. Borbon.* t. II, tav. LVII.

(3) Coluth. *de Rapt. Helen.* v. 101.

(4) C'est par la même raison que l'assistance de *trois Muses* est employée à l'appui des artifices de Vénus, pour vaincre les scrupules d'*Hélène*, sur un bas-relief antique, Tischbein, *Monum. homér.* Iliad. III, 2; Millin, *Galer. mythol.* pl. CLIX, n. 541.

(5) La même image se retrouve à-peu-près dans un passage d'Euripide, qui semble avoir été dicté sous l'inspiration de quelque monument semblable, *Andromach.* 280-2 : Σταθμοὺς ἐπὶ βούτα κ. τ. λ.

(6) Voy. Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XXXIV.

(7) La statue de Polyclète, Pausan. II, 17, 4. Sur le motif qui fit attribuer ce fruit à Junon, voy. Boettiger, *Prolus.* II *de Medea Euripidea*, p. XIII ; Creuzer, *Symbolik*, II, 588 ; Thiersch, *über die Epochen der bild. Kunst*, S. 31.

(8) C'est dans le même costume que *Vénus* est figurée, avec l'*Amour* à ses côtés, sur de belles monnaies d'or des Bruttiens ; ce qui ne laisse aucun doute sur l'intention de l'artiste. Je profite de cette occasion pour avertir que la *Tête de Femme voilée et diadémée*, qui forme le type habituel des médailles de bronze communément attribuées à *Vélia*, de Lucanie, Mionnet, *Description*, t. I, p. 178, n. 150, est celle de *Vénus*, et que ces médailles elles-mêmes appartiennent à *Vénusia*, d'Apulie, d'après le monogramme VE qui s'y trouve du côté de la *tête*, et surtout d'après la fabrique. On sait, par l'exemple que nous fournissent les médailles d'*Arpi* et de *Lucéria*, que les peuples de cette contrée se plaisaient à choisir, pour types de leurs monnaies, des objets en rapport avec leur nom ; comme c'était aussi l'usage de tant d'autres peuples grecs. Or, la *tête de Vénus* offrait, sur la monnaie de *Vénusia*, une allusion de ce genre ; et le type du revers, qui consiste en *trois croissans* avec *trois étoiles*, se rapporte à une intention semblable, puisqu'il exprime, suivant toute apparence, l'épithète de *Vénus Uranie*, de même que le *croissant*, au revers des monnaies de *Lucéria*, répond au *nom* de cette ville.

(9) On connaît, par un assez grand nombre de monumens, cette pratique des anciens artistes, d'indiquer certaines propriétés morales ou métaphysiques inhérentes à l'idée des divinités du premier ordre, en plaçant *sur la main* de ces divinités de petites figures accessoires. L'exemple de l'Apollon de Délos, por-

Le revers de ce vase n'offre qu'une seule figure, qui n'est pas moins intéressante; c'est celle de *Mercure, barbu,* avec son *pétase* rejeté par derrière, enveloppé d'un long pallium, chaussé de brodequins ailés, dans une attitude forcée qui indique la rapidité avec laquelle il vient d'accomplir sa mission divine. La place qu'occupe ce personnage sur la partie opposée du vase, laquelle est ordinairement remplie par des figures insignifiantes, est une particularité peu commune; et ce qui est plus rare et plus remarquable encore, c'est la manière dont Mercure tient le *caducée,* la main enveloppée dans son manteau; circonstance qui doit avoir quelque intention hiératique.

L'autre vase que je publie[1] représente le *Jugement de Pâris,* mais d'une manière qui annonce une époque de l'art bien plus récente, d'accord avec le style et la fabrique de ce vase, sorti des manufactures de la Calabre. Ce n'est plus l'imitation naïve d'une de ces scènes rustiques qui rappelaient l'enfance de l'art, et auxquelles semblait faire allusion un chœur d'une tragédie d'Euripide[2]; ce n'est plus le *Berger idéen,* ὁ Βουκόλος[3], ἀνὴρ Βούτας[4], *entouré de ses brebis, et assis devant son étable solitaire,* ἔρημόν θ' ἑστιοῦχον αὐλάν[5]; c'est le *Prince troyen* dans tout l'éclat, dans toute l'élégance du luxe asiatique, ἀνθηρὸς μὲν εἱμάτων στολῇ χρυσῷ τε λαμπρός[6]; coiffé de la *mitre mæonienne*[7], et vêtu de ces *riches pantalons brodés,* τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους περὶ τοῖν σκελοῖν[8], qui distinguaient l'industrie phrygienne[9], et qui devaient, en excitant ses passions de femme, contribuer à la perte de la fragile Hélène. Pâris est néanmoins caractérisé, à raison de sa profession pastorale, par le *pédum* qu'il tient de la main gauche[10], tandis que, de l'autre main, il caresse un *chien,* fidèle compagnon de sa solitude. Les *trois Déesses* apparaissent également sous des traits et avec une richesse de costume qu'on ne leur voit pas habituellement sur les monumens antiques. Elles sont vêtues d'étoffes brodées asiatiques, qui conviennent mieux au sujet et au lieu de la scène qu'à l'austérité du caractère de deux de ces déesses. *Vénus,* qui se présente la première aux regards de Pâris, se reconnaît à la *colombe* qu'elle porte de la main droite[11], en même temps qu'à l'*oiseau* symbolique qu'elle

tant *sur la main* les *trois Grâces;* celui de la Junon de Coronée, avec les *Sirènes* portées de cette manière, suffisent pour nous révéler toute une classe de monumens conçus dans le même système. Voyez les détails que j'ai donnés, dans ma *Lettre à M. Schorn,* p. 58-60, sur les réminiscences qui se sont conservées jusqu'à nous, de l'antique Apollon de Délos; et quant aux applications du système en question, que pourrait fournir l'étude de la numismatique, je crois en avoir exposé l'une des plus importantes et des plus décisives, dans un *mémoire* encore inédit, lu à l'Académie des belles-lettres, *sur le type des monnaies de Caulonia.* Mais je ne puis m'empêcher de faire connaître, à cette occasion, un monument fort curieux, dont la représentation se rapporte au même système; voy. planche LXXVI, n. 3. C'est un *miroir* de bronze, à l'intérieur duquel est figurée *Vénus assise* sur un siége à dossier, et *tenant de ses deux mains* un *petit Amour nu* et *ailé;* groupe dont l'invention naïve appartient à l'ancien style, comme l'idée même qu'il exprime, et qui offrait une image aussi heureuse en soi, que bien placée sur un de ces *miroirs mystiques*, productions d'une ancienne école italique, où l'influence de l'art grec se fait toujours sentir dans le travail d'une main étrusque ou latine. Le *miroir* dont il s'agit se trouvait, avec d'autres objets ou ustensiles sacrés, tels qu'un *simpulum,* une *secespita,* des *patères,* une *acerra,* etc., dans une *ciste mystique,* découverte près de Palestrine; et cette circonstance, jointe à la réunion de pareils objets dans une *ciste mystique,* prouve que ce *miroir* était lui-même un meuble sacré. Tous ces objets, ainsi que la *ciste*, que je publie, planche LVIII, sont maintenant conservés au Musée britannique.

(1) Voy. planche XLIX, n. 2. Ce vase était déjà connu, mais d'après un dessin assez peu fidèle qui se trouve dans le recueil de M. Éd. Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. xxv. Le monument même fait aujourd'hui partie de la collection de M. le baron Gros, à Paris.

(2) Euripid. *Andromach.* v. 280 sqq.

(3) Idem, *Iphig. in Aul.* v. 180.

(4) Idem, *Hecub.* v. 644.

(5) Idem, *Andromach.* v. 282.

(6, Idem, *Iphig in Aul.* v. 73.

(7) Virgil. *Æn.* IV, 215.

(8) Euripid. *Cyclop.* v. 181; voy. Angel. Mai. *Pictur. cod. Ambros.* Proœm. p. XXIII.

(9) Voy. au sujet de ces étoffes brodées, qui constituaient une branche d'industrie désignée dans l'antiquité par les mots *opus phrygionium*, les observations de M. Boettiger, *über den Raub der Kassandra*, p. 69-70, note 76. J'ai rapporté moi-même quelques témoignages concernant le même point d'antiquité, dans ma *Notice sur des objets en or trouvés dans un tombeau de Kertsch, l'ancienne Panticapée*, p. 3-4.

(10) Coluth. *de Rapt. Helen.* v. 107; voy. sur ce passage les *Observations* de Van Lennep, lib. I, c. XV, p. 70-71.

(11) J'aime à citer ici, à défaut d'autres témoignages, la belle

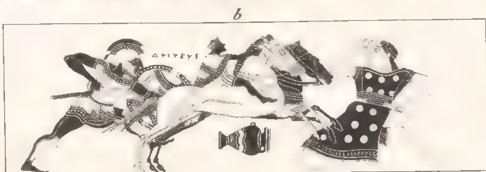
3



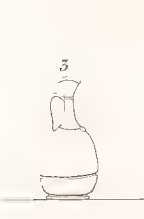
a



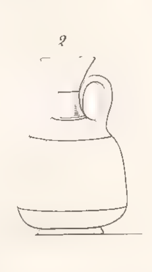
b



1









KSENOKLESEPOIESEN







c c

2



Lith. de Ph. Delarue ...



paraît offrir sur une *patère* au juge dont elle sollicite le suffrage. *Minerve*, vêtue de la tunique dorique brodée, avec une chlamyde attachée sur la poitrine, la tête couverte du *casque*, s'appuie d'une main sur un *bouclier* posé en terre, de l'autre sur la *haste*, dans une attitude qui doit avoir été significative pour indiquer le repos, la constance, la fermeté[1]. *Junon*, assise en face de Pâris, à la place la plus éloignée, le front ceint d'un large *diadème*, avec une *patère* dans la main gauche, et son *sceptre*, qu'elle tient de l'autre main, semble imitée de quelqu'une de ses statues les plus célèbres.

On a pu juger, d'après le petit nombre de monumens qui nous sont restés de la haute antiquité grecque, de quelle manière l'art avait conçu et traité le sujet du *Jugement de Pâris*, toujours en le présentant sous la forme la plus sévère, en le réduisant à son expression la plus simple. Ce sujet s'est produit à plusieurs reprises sur des vases provenant des dernières découvertes faites dans la campagne de Rome, mais dans une composition différente, et qui se rapproche davantage, aussi bien que le style même et la fabrique de ces vases, des traditions du goût antique : *toutes ces peintures ne représentent en effet que la procession des Déesses qui se rendent vers Pâris*[2]. Un autre vase, désigné comme une *Amphore étrusco-égyptienne*, offre une variante plus curieuse encore; les *trois Déesses* y sont précédées de *Mercure* et de *Jupiter*, l'un et l'autre portant un *caducée;* et au revers apparaît *Pâris*, debout, avec ses *brebis* qui l'entourent, et un *chien* à ses pieds[3]. Mais la scène du *jugement* même est figurée, sur quelques vases d'une fabrique plus récente, en *figures rouges* sur *fond noir;* un desquels, faisant partie de la collection de M. le prince de Canino, porte l'inscription suivante : ΑΛΕΧΣΝΔΡΟΣ (sic) ΗΕΡΜΕΣ, ΑΘΕΝΑΙΑ, ΗΕΡΑ, ΑΦΡΟΤΙΔΕ (sic), qui ajoute à la peinture un nouveau degré d'intérêt[4]. Un si grand nombre de vases avec le sujet en question, trouvés dans ces seules sépultures étrusques de la campagne de Rome, prouve à quel point cette représentation avait été familière à l'art grec, et combien la connaissance en avait été répandue dans l'antique Étrurie. Il y aurait là quelque lieu d'être surpris que ce sujet ait été si rarement figuré sur les monumens propres à l'Étrurie, si l'on ne savait, d'autre part, combien le génie dur et austère de cette nation s'accordait peu avec cette fable élégante et voluptueuse. Du moins ne puis-je me flatter de l'avoir reconnue sur aucun des monumens de l'art étrusque, à l'exception d'un *miroir mystique*[5], où ce sujet est représenté avec une intention qui paraît obscène; ce qui n'est peut-être qu'un trait de la maladresse de l'artiste, et ce qui, en tout cas, ne saurait

médaille d'Éryx, du plus grand module, où *Vénus* est représentée *assise* sur un siége élevé, portant une *colombe* de la main droite, avec l'*Amour* debout devant elle et tenant une *branche de myrte*.

(1) C'est en effet l'attitude qu'on voit à *Minerve Capitoline*, sur des bas-reliefs antiques que je publie, voy. planche LXXII, et dans l'explication desquels j'aurai occasion d'établir mon opinion sur ce point.

(2) Voy. le *Rapport* de M. Éd. Gerhard, p. 153, note 405, où sont cités *quatre* de ces vases, de la collection du prince de Canino, et plusieurs autres, de celle de M. Candelori, avec l'observation que je reproduis ici textuellement : *Tatte queste dipinture rappresentano la processione de' numi che sono in istrada per consultare Paride*. M. Fossati en possède aussi plusieurs, un desquels, actuellement sous mes yeux, offre les *trois Déesses* vêtues et disposées de la même manière, précédées de *Mercure* et d'un *Vieillard* qui tient un sceptre. Le revers de ce vase ne semble pas avoir rapport à la fable de Pâris.

(3) Ce vase, qui fait partie de la collection Candelori, est décrit dans le *Bulletino degli Annali*, 1829, p. 84, n. 16, et dans le *Rapport* de M. Éd. Gerhard, p. 124, not. 57.

(4) Voy. le *Rapport* de M. Éd. Gerhard, p. 153, not. 405. Ce vase se trouve dans la collection de Canino. Je remarque que, dans un autre endroit du même *Rapport*, p. 143, not. 252, M. Gerhard expose différemment ces inscriptions : ΑΛΕΧΣΑΝΔΡΟΣ, ΑΦΡΟΤΙΔΕ, ΗΕΡΑ, ΑΘΕΝΑΙΑ. A laquelle de ces deux leçons doit-on ajouter foi?

(5) Gori, *Mus. Etrusc.* t. II, tab. CXXVIII. L'intention obscène qui semble résulter de la manière dont Pâris relève sa tunique, tient peut-être à la gaucherie de l'artiste étrusque, qui aura voulu exprimer l'idée naïve si bien rendue sur un de nos vases grecs; voy. plus haut, p. 263, mais qui n'aura pu y réussir; et je pencherais pour cette supposition, plutôt que de croire à l'intention obscène si facilement admise par Gori, et qui s'accorde si mal avec la nature grave et religieuse de cette sorte de monumens.

être considéré que comme un accident particulier, comme un caprice individuel. Toutefois cet exemple, bien qu'encore unique à ma connaissance[1], suffit pour prouver que la fable en question ne resta pas étrangère à l'antiquité étrusque, et, de plus, qu'elle y fut employée à l'ornement d'un meuble d'usage sacré et funéraire, tels qu'étaient certainement les miroirs mystiques[2]. On ne sera pas surpris, d'après cela, que les Romains, disciples immédiats des Étrusques, et formés d'ailleurs à l'école des Grecs, dont les vases peints remplissaient les tombeaux du territoire de Rome, aient plus d'une fois choisi le même sujet pour la décoration de leurs sépultures ou de leurs sarcophages. La peinture si connue du *Tombeau des Nasons*[3] en offre un témoignage authentique; et le bas-relief inédit que je publie[4] d'après un marbre encastré dans la façade du *casin* de la villa Pamfili à Rome, en fournit une preuve d'un autre genre et tout aussi décisive.

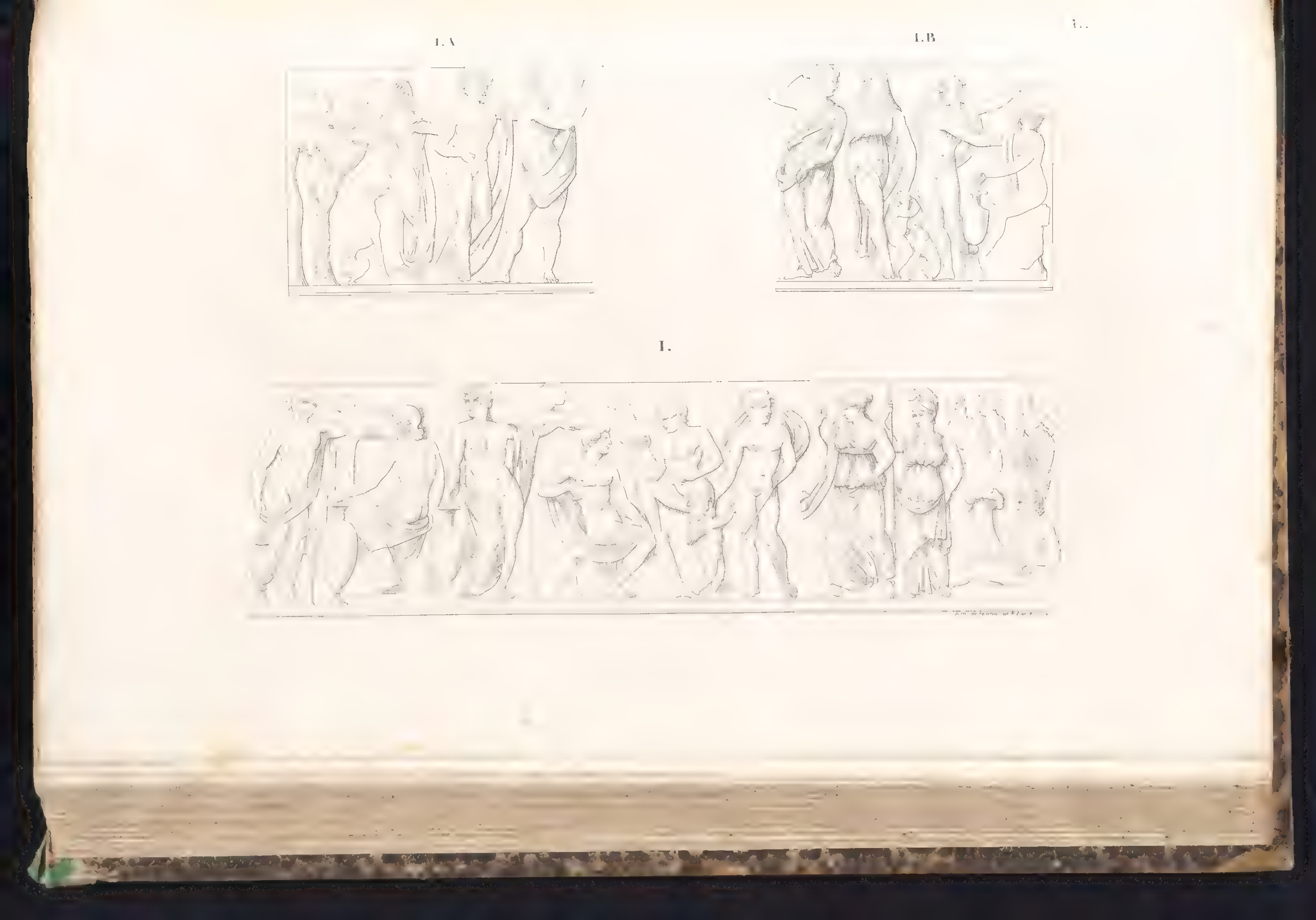
Ce bas-relief, qui, d'après la dimension et le travail, ne saurait avoir appartenu qu'à un devant de sarcophage, se compose de treize figures, tant principales qu'accessoires, au milieu desquelles, ou à-peu-près, apparaît le juge des trois déesses, *Pâris*, avec son *chien* à ses pieds, et *deux brebis* sur une hauteur, indication abrégée du troupeau qu'il gardait sur les sommets de l'Ida. Devant lui est *Mercure*, nu et privé du *caducée* et du *pétase*, ce qui ne provient sans doute que de l'état d'imperfection où se trouve aujourd'hui réduit ce monument, exposé depuis deux siècles aux injures de l'air, sans compter les atteintes dont il avait

(1) Gori a pourtant cru voir la même fable sur un miroir étrusque, *ibid.* CXXVIII; mais il faudrait se livrer, comme cet antiquaire, à d'étranges illusions, ou bien admettre des suppositions plus étranges encore, pour reconnaître, dans cette composition étrusque, les *trois Déesses*, sans aucun attribut qui les caractérise, et un *Mercure*, avec la *massue;* toutes choses qui ne sauraient plus se soutenir, dans l'état actuel de la science. En reproduisant ce miroir, qui fait partie du musée Kircher, avec l'explication qu'en avait donnée l'antiquaire florentin, le P. Contucci n'a fait sans doute que déférer à l'autorité de ce savant, sans y rien ajouter; voy. le *Mus. Kircher.* t. I, tab. XVI, n. 1, p. 69-70; mais je suis surpris que M. Inghirami, qui a publié pour la troisième fois le monument dont il s'agit, ait accrédité, en la propageant, l'erreur de ses devanciers, et cherché à justifier l'idée du prétendu *Mercure* avec la *massue*, à l'appui de laquelle on ne pourrait citer aucun témoignage ni aucun monument; voy. sa *Galler. Omer.* tav. CCXXIV, t. II, p. 203. Il paraît, du reste, d'après l'assentiment donné tout récemment encore à l'explication de Gori par M. Zannoni, *Gall. di Firenz.* Ser. V, t. I, p. 154, que c'est une opinion décidément admise parmi les antiquaires florentins. C'est aussi sans le moindre fondement que Gori avait cru découvrir le *Jugement de Pâris* sur deux autres miroirs étrusques, publiés à la suite de l'ouvrage de Dempster, tab. IV et XXXVIII; voy. son *Mus. Etrusc.* t. I, p. 106-107, et 112-113; tandis que le premier représente *Apollon* et *Minerve*, *Vénus* et *Mars*, désignés chacun par leur nom étrusque, APLV, MENRFA, TVRAN et LARAN, et le second, *quatre personnages* pareils, disposés de même, mais sans inscriptions propres à les faire reconnaître. Le premier de ces miroirs a été publié de nouveau dans le *Mus. Kircher.* t. I, tab. XX, n. 11, avec une explication du P. Contucci, qui se ressent encore des fausses idées avancées par Gori, en ce que cet antiquaire y a vu *Apollon*, *Minerve*, *Vénus* et *Pâris*. J'ajoute que la fable de Pâris semble avoir jusqu'ici porté malheur aux antiquaires romains, d'après l'erreur qu'a commise encore le P. Contucci, en voyant *Pâris* et *Œnone*, *Pâris* et *Hélène*, sur deux autres miroirs du *Mus. Kircher.* t. I, tab. XII, 11, et XV, 1.

(2) Je continue de qualifier ainsi ces *miroirs*, malgré l'opinion différente exprimée à cet égard par M. K. Ott. Müller, *Götting. Anzeig.* 1828, St. 88, et 1830, St. 96, S. 953-956, et même malgré l'assentiment donné à cette opinion par un critique qui paraît aussi éclairé qu'impartial, dans le *Iahrb. f. Philol. u. Pädag. od. Krit. Bibl.* Bd III, Hft II, S. 346. Je pourrais me prévaloir à mon tour du suffrage de M. Grotefend, *Hall. Litt. Zeit.* 1830, n. 185, et *Seebod. Archiv*, 1829, S. 108: mais je me fonde sur des motifs particuliers, notamment sur la circonstance que des *miroirs* de ce genre ont été trouvés dans la plupart des *cistes* mystiques connues jusqu'à ce jour; j'en ai rapporté, dans une des notes précédentes, p. 263, not. 9, un exemple qui me dispense d'en citer d'autres. Je ne nie pas, d'ailleurs, que des miroirs d'usage domestique n'aient pu être placés, comme tant d'autres meubles ou objets servant à la toilette des femmes, dans les sépultures antiques; et je n'ignore pas les exemples qu'ont offerts de cette particularité les tombeaux découverts en divers endroits de la Grande-Grèce. Mais les opinions exclusives, telles que celles de M. Inghirami, qui ne voit par-tout que des *miroirs mystiques*, et de M. Ott. Müller, qui ne connaît que des *miroirs domestiques*, me semblent également contraires à la vérité, et la seconde, s'il est possible, encore plus que la première.

(3) *Pictur. veter. sepulcr. Nason.* tab. XXXIV.

(4) Voy. planche L, n. 1. Ce bas-relief sert de pendant à celui d'*Achille à Scyros*, que j'ai publié, pl. XII; et comme ce dernier, il est alongé, à ses deux extrémités, d'un certain nombre de figures ajoutées de main moderne, pour remplir la place que devaient occuper ces bas-reliefs antiques dans la décoration extérieure du palais. J'ai représenté à part, sous les n^os^ IA et IB, ces additions modernes, dues peut-être au ciseau de l'Algardi, comme la plupart des restaurations de la villa Pamfili, et comme l'architecture même de cette villa.


I. A
I. B
I.

eu précédemment à souffrir par l'effet de la vétusté ou par la main des hommes. Mais le messager des dieux n'en est pas moins facile à reconnaître, à la place même qu'il occupe ici, à son *attitude*[1] et à son geste expressif, absolument de la même manière qu'on le voit sur l'un des miroirs étrusques cités plus haut[2]. Le groupe qui suit offre *Vénus* qui s'approche, guidée par l'*Amour*, dans cet état de nudité qui devait assurer son triomphe, mais que l'art n'avait osé représenter, chez les anciens, qu'à l'époque où il avait abjuré ses habitudes graves et sévères, et renoncé, pour ainsi dire, comme la société elle-même, à tout sentiment de pudeur; c'est à savoir, à l'époque où l'art et la civilisation grecs penchaient déjà vers leur déclin; et il n'y a pas lieu d'être surpris que l'art des Romains, faible et tardif emprunt fait à la Grèce dégénérée, se soit attaché de préférence à des images de ce genre. *Junon* et *Minerve* viennent ensuite, caractérisées sur-tout par la part même qu'elles prennent à l'action, Minerve exceptée, qui porte la *lance* et le *casque*. Les personnages accessoires, distribués par groupes symétriques aux deux extrémités de la composition, représentent, à n'en pas douter, les *Nymphes* et les *Bergers* du mont Ida, dont la présence, suggérée par quelque tradition antique[3], est indiquée d'une manière à-peu-près pareille sur un autre monument d'époque romaine, sur une belle peinture de Pompéi[4]. Ce qui ne laisse aucun doute à cet égard, et ce qui prouve en même temps que notre bas-relief est emprunté de quelque composition célèbre, devenue chez les Romains le type de la représentation dont il s'agit, c'est qu'on en connaît une répétition, offrant, avec quelques variantes, le groupe principal de *Pâris*, *Mercure*, *Vénus* et l'*Amour*, ainsi que les *deux Figures de Nymphes* derrière Pâris. Ce bas-relief, encore plus maltraité par le temps que le nôtre, existait à Rome au XVIe siècle; il a été publié par Beger[5], qui l'avait tiré des manuscrits de Pighi; et j'ignore où se trouve aujourd'hui l'original : peut-être dans quelque obscur casin, ou dans quelque villa inaccessible, telle que la villa Ludovisi, où j'ai reconnu plusieurs des monumens publiés aussi par Beger, d'après ces mêmes manuscrits de Pighi. Quoi qu'il en soit, le rapport de ce monument avec le nôtre, dans le motif principal, suffit pour nous apprendre que l'un et l'autre avaient été exécutés d'après le même modèle, sauf ces différences de détail qui tiennent au goût particulier de l'artiste; et il y a tout lieu de croire aussi que ces deux répétitions d'un même type avaient eu une destination commune. Je ne sais, du reste, en quelle partie de notre bas-relief un habile antiquaire, M. Welcker, qui en fait mention[6], a cru découvrir la *figure*

(1) Cette attitude doit avoir eu, en effet, quelque intention positive, d'après le nombre si considérable des exemples que l'on connaît, par les vases peints, de personnages placés dans une circonstance semblable, qui est celle d'un *entretien animé*, et représentés toujours dans la même position. C'était une de ces attitudes créées ou popularisées par le talent de Polygnote, Pausan. X, 30, 1, dont la sculpture s'était emparée de bonne heure, et dont il nous est parvenu plus d'une répétition antique. Je me contenterai de citer la statue du jeune *Héros grec*, *Monum. du Mus. Napol.* t. II, pl. LII, et la figure d'un *Héros*, dans une attitude toute pareille, sur la belle ciste mystique du musée Kircher, t. I, tab. VII; et j'ajoute que Visconti a reconnu *Mercure*, à cette même attitude, employée avec cette même intention, dans une statue du musée Capitolin, t. III, pl. 61; voy. ses *Œuvres diverses*, t. IV, pl. XXI, p. 156-158.

(2) Voy. p. 261, note 4.

(3) Telle que celle-ci, d'un chœur d'Euripide, dont notre bas-relief semble être l'expression figurée, *Iphigen. in Aulid.* v. 182-4 :

Ὅτ' ἐπὶ ΚΡΗΝΑΙΑΙΣΙ ΔΡΟΣΟΙΣ
Ἥρᾳ Παλλάδι τ' ἔριν, ἔριν
Μορφᾶς, ἁ Κύπρις ἔσχεν.

(4) C'est celle dont il a été déjà question, p. 263, not. 2, et qui est publiée dans le *Real Mus. Borbon.* t. II, tav. LIX. Je m'éloigne ici de l'opinion de l'interprète napolitain, qui a vu, dans le groupe des *trois Bergers idéens*, les *Karètes* ou *Korybantes*, habitans mythologiques du mont Ida; idée que rien ne justifie dans la manière dont sont représentés ces trois personnages, bien qu'elle ait obtenu l'assentiment de M. Inghirami, *Galler. Omer.* t. II, p. 36.

(5) *Bell. et excid. trojan.* tab. VII, n. 1; *Spicileg.* p. 135-6.

(6) Welcker, *ad* Philostrat. *Imagin.* p. 290.

de Jupiter assis, délibérant entre deux autres figures, ni quel rapport ce groupe de trois divinités olympiennes, supposé qu'il fût ici représenté, pourrait avoir avec la fable du jugement de Pâris. Il n'y a rien de semblable, à mon avis, ni sur le bas-relief Pamfili, ni sur celui de Beger; et c'est un point sur lequel je prends la liberté d'appeler de nouveau l'attention de M. Welcker.

On doit croire qu'il y eut, dans l'antiquité romaine, beaucoup de répétitions de ce sujet, l'un de ceux qui se prêtaient le mieux aux applications qu'on en pouvait faire sur tant de monumens nécessaires aux besoins d'une civilisation voluptueuse[1], et celui qui trouvait surtout l'emploi le plus favorable sur les monumens funéraires, par cette représentation même d'un mortel constitué juge suprême de la beauté de trois déesses, et comblé de tous les dons de la fortune et de l'amour; type si bien d'accord, en effet, avec toutes ces images de bonheur et de plaisir dont les anciens composaient la décoration habituelle de leurs sépultures, et ce que l'on pourrait appeler le roman figuré de l'autre vie. Or, il n'est pas douteux que notre bas-relief Pamfili, ainsi que l'autre bas-relief publié par Beger, n'aient eu, dans le principe, une destination funèbre, puisqu'ils offrent la dimension, le travail et le style de la plupart des bas-reliefs sculptés sur les sarcophages romains[2]. Il existe aussi en France, si toutefois l'usage barbare qu'on en a fait n'en a pas achevé la destruction, un bas-relief du même sujet, dont je ne puis parler que d'après le témoignage de Millin[3], et qui provenait sans doute d'un sarcophage; car on sait que c'est à cette classe de monumens qu'appartenaient originairement la plupart de ces bas-reliefs, qui se répètent par le choix des sujets et par la disposition des personnages, comme ils se ressemblent par toutes les conditions du travail. Tel doit avoir été l'emploi primitif d'un autre bas-relief de notre musée du Louvre[4], qui offre, dans l'ordonnance et dans la dimension des figures, tous les caractères des compositions destinées à orner la face principale du couvercle des grands sarcophages. C'est ce dont a fourni une preuve aussi décisive qu'intéressante l'un des magnifiques sarcophages trouvés à Bordeaux, dont la partie supérieure, divisée en deux compartimens au moyen d'un cartel resté lisse que soutiennent deux Génies ailés, présente, dans l'un de ces compartimens, la scène du *Jugement de Pâris,* figurée telle à-peu-près qu'on la voit sur cet autre bas-relief, pour le nombre et la disposition des personnages[5]; et si l'on ajoute à ce rapport, qui est sensible et positif, celui qui résulte de la dimension même des figures, ainsi que de la ressemblance de

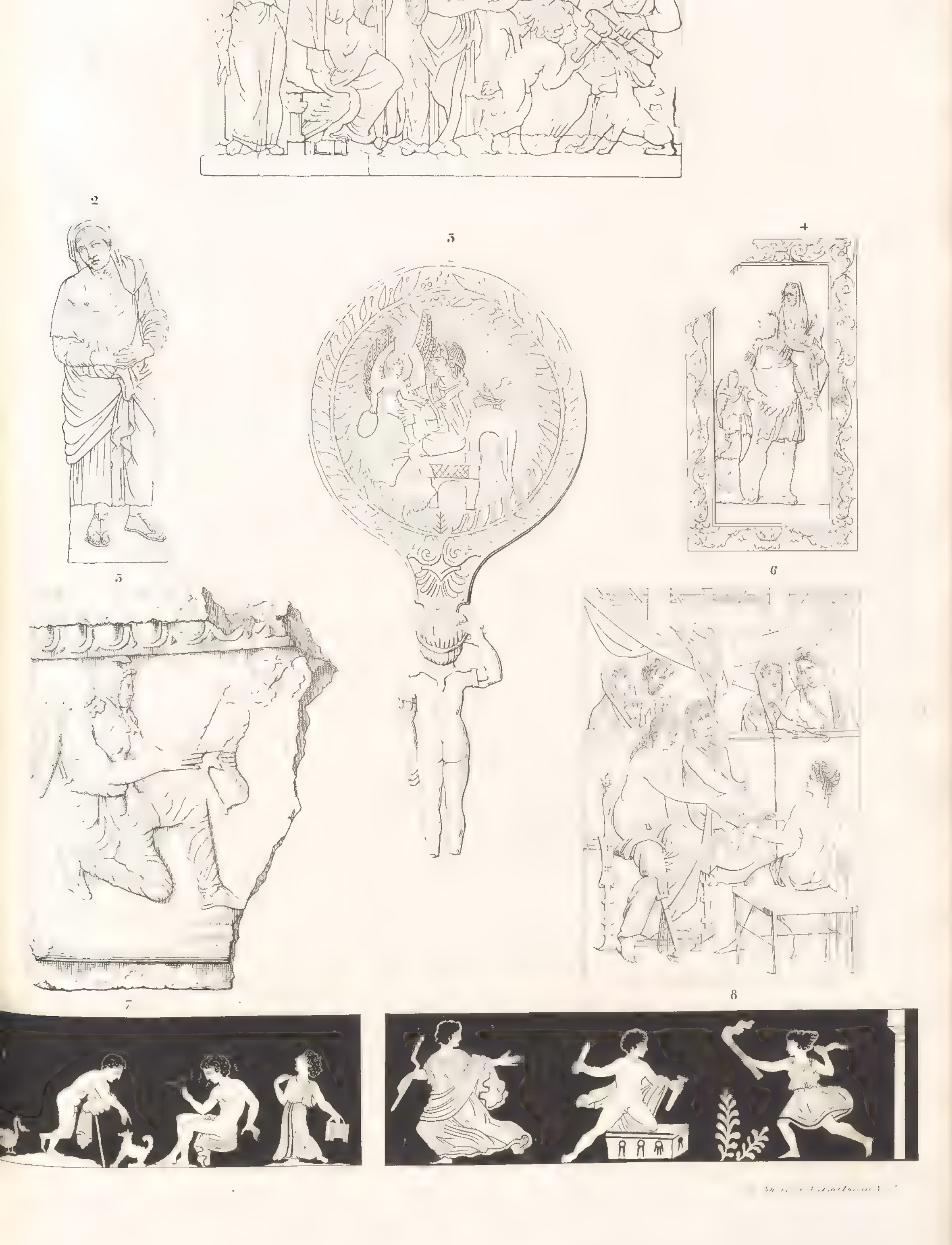
(1) Parmi ces monumens, le plus remarquable à tous égards est le célèbre autel Casali, maintenant au musée du Vatican, sur l'une des faces duquel est sculptée la scène du *Jugement de Pâris;* voy. Orlandi, *Ragionamento*, etc. p. 25; Inghirami, *Galler. Omer.* Introduz. tav. IX. Il est inutile de parler des pierres gravées, plusieurs desquelles doivent être réputées des productions modernes, notamment l'intaille de la collection du prince Ludovisi, Visconti, *Oper. var.* II, 270. Je me contente de citer celles qui sont décrites par Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 354-5, en y ajoutant deux camées de la galerie de Florence, dont la composition est, à la vérité, plus remarquable que l'exécution, Zannoni, *Gall. di Firenz.* Ser. V, t. I, tav. 22, n. 1 et 2. Le *Jugement de Pâris* a servi aussi de type sur quelques médailles; j'ai déjà cité celle de Scepsis, à l'effigie de Caracalla; et l'on en connaît une autre d'Antonin, frappée à Alexandrie, avec ce type, Morell. *Specim.* tab. XI; Zoëga, *Num. Ægypt.* p. 180. Le même sujet se trouve pareillement sur des lampes de travail romain, Passeri, *Lucern.* II, XVII; et pour ne rien omettre de ce qui peut s'y rapporter, j'indiquerai encore la représentation de cette scène mythologique sculptée sur le pommeau d'un parazonium, de travail romain, et publiée par M. Creuzer, *Abbildung. zu Symbolik*, pl. L, p. 19-21.

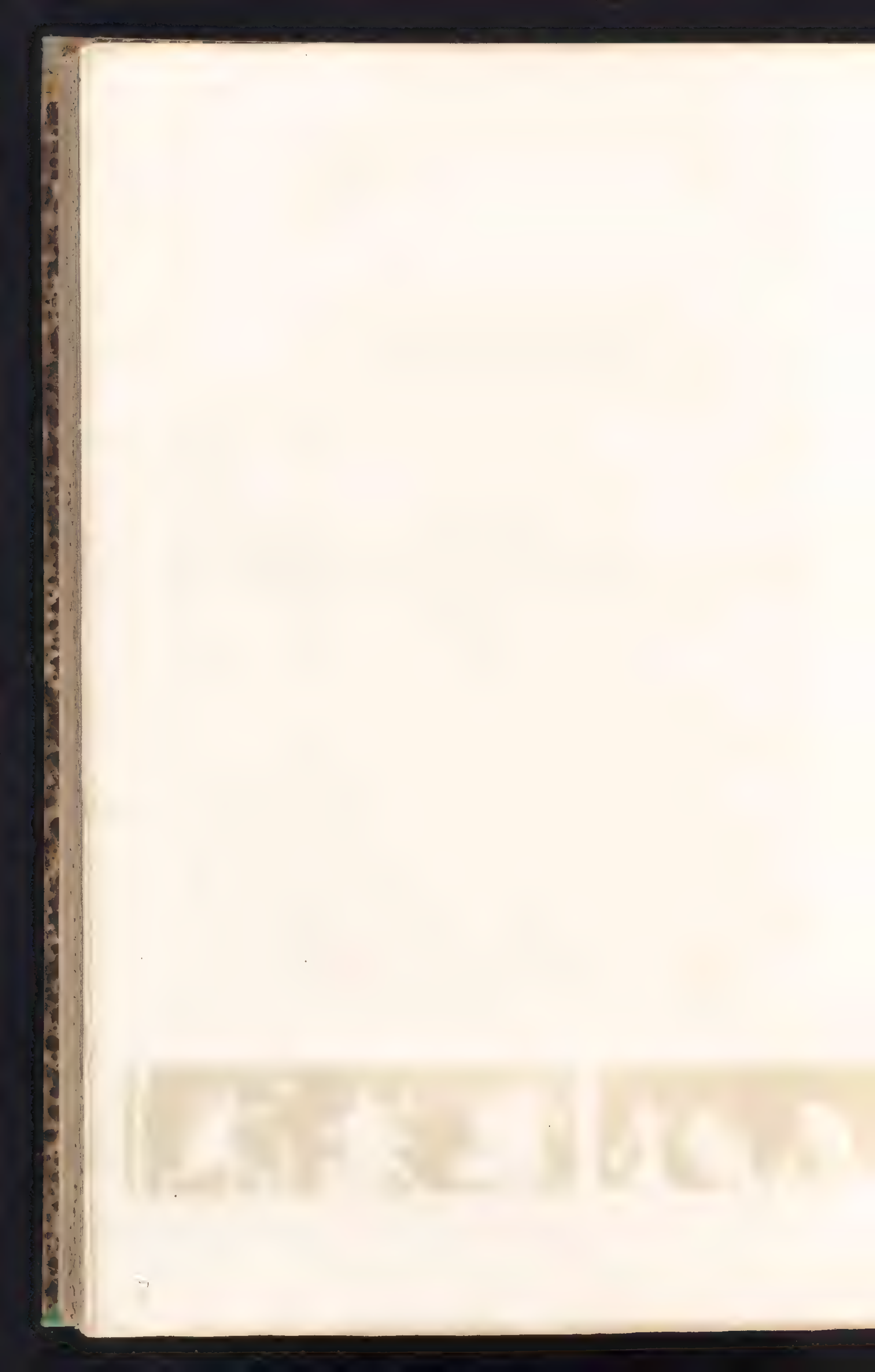
(2) Cela est du moins certain pour le bas-relief Pamfili, et conséquemment très-probable pour celui de Beger.

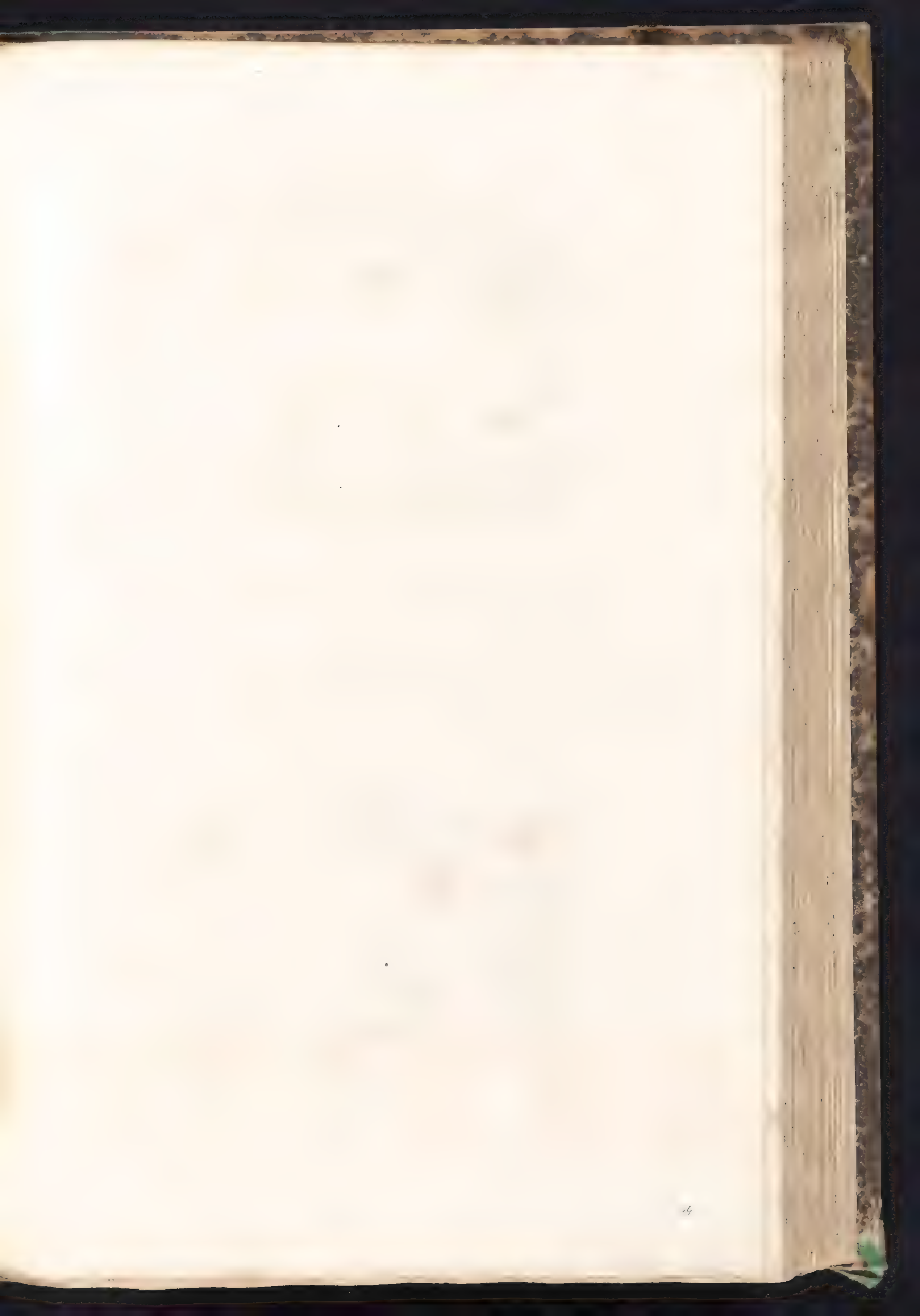
(3) Millin, *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 263. Ce bas-relief était alors encastré, avec plusieurs autres, dans le mur d'un fossé plein d'eau, qui entoure une maison de campagne, à trois quarts de lieue de Dijon.

(4) Il est inséré dans le piédestal de la statue de Pan, Clarac, *Notice*, etc., n. 506, p. 206; et publié parmi les *Monum. du Mus. Napol.* t. II, pl. LVIII.

(5) Voy. planche LXXVI, n. 1. Le sarcophage dont ce bas-relief fait partie se voit maintenant au musée du Louvre; il est décrit dans la *Notice* de M. de Clarac, sous le n° 347.











style et de travail, il sera démontré qu'une scène si bien d'accord avec la représentation principale de ce sarcophage, *Endymion visité par Séléné*, ne put avoir, dans les nombreuses applications qu'en fit l'art antique, qu'une intention funéraire, chez les Grecs, qui en ornaient les vases déposés dans les tombeaux, aussi bien que chez les Romains, qui la sculptaient sur le devant des sarcophages.

Je ne m'éloignerai pas trop de mon sujet, en faisant connaître un monument qui se rattache indirectement à la fable du *Jugement de Pâris*, et qui offre d'ailleurs une composition si gracieuse, qu'on ne pourrait me savoir mauvais gré de le publier, fût-il plus étranger encore au principal objet de ces recherches. C'est une peinture antique que nous offre un vase grec; et ce vase, d'une fabrique charmante, d'un style de dessin qui dénote une belle époque de l'art, et d'une forme qui m'autorise à le ranger dans la classe des vases destinés à la *toilette* des femmes grecques et à l'ornement de leur habitation[1], est une des productions de la céramique grecque les plus élégantes qui soient encore sorties des fouilles de Nola[2]. Je crois y reconnaître *Hélène* occupée à se parer, au milieu de ses femmes, chargées du soin de sa toilette, et en présence de *Pâris*.

L'héroïne est assise sur un *lit nuptial*, *κλίνη νυμφική*[3], dont la base est ornée d'oves, et qui est garni de riches tapis, d'étoffes phrygiennes. Elle n'a pour vêtement qu'un simple péplus, qui ne sert qu'à relever les charmes de sa personne, en laissant découvertes presque toutes les formes de ce beau corps; mais les bijoux dont elle est parée, le *double cercle d'or* qu'elle porte à chaque bras, son *collier* et son *diadème ornés de perles*, témoignent assez qu'elle n'a négligé aucun des moyens de plaire qu'elle pouvait emprunter au luxe asiatique. D'une main, elle s'appuie nonchalamment sur un coussin, et, de l'autre, il semble qu'elle vienne de donner les derniers ordres qui s'exécutent pour achever sa toilette. C'est ce qu'indique la manière dont elle abandonne son pied gauche, nu encore, à l'une de ses femmes agenouillée devant elle, qui lui attache sa chaussure[4], tandis qu'une autre femme, debout auprès du lit, se dispose à placer sur le front de sa maîtresse une *couronne de myrte*. Sur un plan plus élevé, est assise une troisième femme, qui tient de la main droite un de ces *miroirs d'or*, *χρυσέων ἐνόπτρων*, si chers aux femmes troyennes[5], et sur la main gauche la *pixis*, ou le *coffre aux bijoux*, dont le

(1) Ces sortes de vases, qu'on pourrait appeler d'un nom générique, *Κοσμητικά*, *vases de toilette*, composaient une classe nombreuse, qui se distinguait sans doute par l'élégance et la variété des formes, autant que par la grâce des sujets qu'on y représentait. Une des formes les plus communément employées à cet usage, paraît avoir été celle de *Κάλπις*, qui se rencontre souvent parmi les vases de fabrique de Nola, découverts à Nola même; voy. les *Recherches sur les noms des vases*, p. 8. Il s'en trouve un, d'un dessin et d'une fabrique charmante, dans la belle collection de M. Durand, qui mérite d'être décrit en quelques mots. On y voit une *jeune Femme assise*, tenant de ses deux mains un *rouleau déployé*, où se lisent quelques caractères, qui semblent appartenir au mot ΚΟΣΜΗ[ΤΙΚΑ], et une autre *Femme*, debout, tenant de la main droite un *lékythos*, qu'elle présente à sa compagne; sujet si bien d'accord avec la forme même du vase, et avec l'inscription que j'ai cru y découvrir, qu'on ne saurait guère douter que ce ne soit là en effet un de ces *vases de toilette*, si chers aux femmes grecques, où elles plaçaient leurs bijoux, et qui les suivaient jusque dans la tombe.

(2) Voy. planche XLIX A.

(3) Tel que celui sur lequel était assise la belle Roxane, dans le célèbre tableau d'Aëtion, dont nous devons une charmante description à Lucien, *Aëtion*. 3, IV, 119-121, ed. Bipont. Le modèle de ce meuble paraît avoir été le *lit* consacré à Junon, dans le vestibule de son temple d'Argos, Pausan. II, 17, 3; voy. Boettiger, *Aldobrand. Hochz.* p. 143. On sait, d'ailleurs, qu'il existait, dans tous les temples de quelque importance, un plus ou moins grand nombre de ces sortes de meubles employés aux *Pompes sacrées*, tels que les *lits*, *trônes* et *siéges* de diverse espèce, de bronze ou de bois, *βάθρα*, *θρόνοι*, *δίφροι*, dont il est fait mention dans la curieuse inscription d'Ægine, *apud* Ott. Muller. *Æginet.* p. 160.

(4) Le motif contraire, celui de *détacher la chaussure*, était exprimé, dans le tableau d'Aëtion cité à la note précédente, d'une manière qui devait produire un groupe charmant, dont l'intention, aussi délicate que voluptueuse, est très-bien rendue dans ce peu de mots de Lucien : Ὁ δέ τις (Ἔρως), *μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδὸς, ὡς κατακλίνοιτο ἤδη.*

(5) Euripid. *Hecub.* 913. Ailleurs, le même poète parle encore de ces *miroirs d'or*, *χρύσεα ἔνοπτρα*, qui faisaient les *délices des*

couvercle levé témoigne qu'on vient d'en tirer la parure d'Hélène. Pour couronner cette scène, empreinte de toute la grâce et, si je puis m'exprimer ainsi, de toute la coquetterie de l'art grec, il eût manqué quelque chose sans la présence de deux personnages qui devaient en être naturellement les témoins : l'un est l'*Amour*, ou *Génie ailé*, qui vole au-dessus d'Hélène, en tenant de ses deux mains une *bandelette déployée;* l'autre est le *Héros troyen*, debout à quelque distance, qui semble ne pouvoir être que *Pâris*, absorbé dans la contemplation d'Hélène. Il n'est pas jusqu'aux objets accessoires tracés dans le champ de la peinture, qui n'aient été choisis avec autant de goût que de discernement, pour aider à l'intelligence du sujet et pour en orner la scène. Ce sont un *candélabre* en forme de *cep de vigne*, supportant une *patère*, *πινάκιον*, *superficies*, où brûlent des parfums, et une *colombe*, avec une *sphæra;* deux des symboles les plus propres, en effet, à caractériser les jeux et les habitudes des jeunes femmes grecques de l'époque héroïque[1] ; en sorte qu'il n'est aucun détail de cette charmante peinture qui ne serve à en motiver l'idée principale, dans l'hypothèse que j'ai présentée.

Je ne me dissimule cependant pas qu'on pourrait y voir *Vénus*, parée de la main des *Nymphes*, ou des *Grâces*, ses compagnes ordinaires, sous les yeux de l'*Amour*, qui la couronne, en présence d'*Adonis* ou d'*Anchise*, deux personnages à chacun desquels conviendrait également le costume du Héros phrygien, la *mitre*, avec les *brodequins*. Mais, outre qu'il ne paraît pas que l'art ait jamais fait beaucoup d'usage du mythe oriental de Vénus et d'Adonis[2], ni même de la fable des amours de Vénus et d'Anchise[3], on a pu se convaincre, par d'autres peintures de vases grecs, que ces scènes de toilette, appliquées à divers sujets mythologiques, étaient devenues un type de composition propre à ce genre de monumens. Tel est, pour n'en citer ici qu'un exemple, le plus intéressant peut-être qui nous soit parvenu, le beau vase de la collection Koller, maintenant au musée de Berlin, représentant les *Noces d'Hercule et d'Iole*, où la *jeune Héroïne*, ΙΟΛΕ, assise sur un *lit*, au-dessus duquel vole l'*Amour ailé*, ΕΡΩΣ, forme, avec les *Grâces*, ΧΑΡΙΤΕΣ, occupées à sa toilette, un groupe semblable à celui de notre vase, et certainement conçu dans le même ordre d'idées[4]. Mais je puis alléguer, en faveur de mon explication, un témoignage qui s'y applique directement ; c'est celui d'une peinture célèbre de Polygnote, qui offrait le même sujet que notre vase, composé à-peu-près de la même manière, et presque avec les mêmes personnages, autant qu'il est permis d'en juger d'après la description de Pausanias ; voici ce passage curieux[5].

Trois Femmes, *Briséis*, *Diomédé* et *Iphis*, debout à diverses hauteurs, assistaient à la *toi-*

jeunes vierges, *παρθένων χάριτας*, et que les captives troyennes se désolaient d'avoir à porter devant Hélène, *Troad.* 1107.

(1) Voy. les observations faites plus haut, p. 259, not. 1.

(2) J'en ai déjà fait la remarque, *Orestéide*, p. 170, note 5.

(3) On n'est même pas d'accord, parmi les antiquaires, si le célèbre bas-relief de M. Hawkins a rapport à la fable de *Vénus* et d'*Anchise*, ou s'il représente *Vénus* et *Pâris;* voy. ce qui a été dit au sujet de ce monument, *Achilléide*, p. 63, note 1. J'ajoute ici qu'en le reproduisant de nouveau dans sa *Galerie homérique*, tav. CLXXXIX, t. II, p. 141-3, M. Inghirami s'est décidé en faveur de la première opinion, par des motifs qui peuvent sembler plausibles, mais non pas encore d'une manière tout-à-fait péremptoire.

(4) Je dois à l'amitié de M. de Steinbüchel un calque de ce vase, l'un des plus beaux peut-être qui soient jamais sortis des manufactures de Nola. La scène principale, relative aux *Noces d'Hercule* et d'*Iole*, y est représentée dans la partie supérieure. Il y manque malheureusement, du côté gauche de cette peinture, un groupe correspondant à celui de *Vénus*, ΑΦΡΟΔΙ.., avec l'*Amour ailé*, ΕΡΩΣ, *debout*, *sur les genoux de sa mère*, groupe qui se voit au côté droit. La peinture du rang inférieur, qui est aussi endommagée en partie, présente *Apollon*, ΑΠΟΛΛΩΝ, et *Diane*, ΑΡΤΕΜΙΣ, *tenant deux flambeaux*, puis *deux Femmes*, sans doute les *deux Heures*, désignées par leur nom, ΕΥΝΟΜΙΗ et ΕΥΡΥΘΜΙΗ, qui précèdent le *char de Bacchus*, l'une tenant un *flambeau* et un *tympanum*, l'autre répandant de l'encens sur un candélabre.

(5) Pausan. X, 25, 2 : Βρισηὶς δὲ ἑστῶσα, καὶ Διομήδη τε ὑπὲρ αὐτῆς, καὶ Ἶφις πρὸ ἀμφοτέρων, ἐοίκασιν ἀνασκοπουμέναις τὸ Ἑλένης εἶδος. ΚΑΘΗΤΑΙ δὲ αὐτή τε ἡ ἙΛΕΝΗ, καὶ Εὐρυβάτης πλησίον... Θεράπαινα δὲ Ἠλέκτρα καὶ Πανθαλὶς, Ἡ μὲν τῇ ἙΛΕΝΗι ΠΑΡΕΣΤΗΚΕΝ, Ἡ δὲ ὙΠΟΔΕΙ ΤΗΝ ΔΕΣΠΟΙΝΑΝ ἡ Ἠλέκτρα.

lette d'Hélène, dont elles semblaient contempler la beauté avec admiration. *Hélène* elle-même était *assise entre deux de ses Femmes*, *Électra* et *Panthalis*, celle-ci, *debout à côté de sa maîtresse*, l'autre, *Électra*, dans une position différente, *attachant sa chaussure*. Près d'Hélène, se trouvait le héraut d'Ulysse, *Eurybatès*, autant qu'on pouvait le présumer, attendu qu'il était représenté *imberbe*; et plus haut, était assis un personnage, *vêtu d'une himation de pourpre*[1], la tête inclinée et l'air abattu, qui se reconnaissait, à cette expression de sa physionomie, pour *Hélénus*, fils de Priam, même avant d'avoir lu l'inscription qui le désignait : tel était ce tableau de Polygnote.

Il n'est pas nécessaire d'insister longuement sur les rapports qu'offre cette description de Pausanias avec la peinture de notre vase. Le groupe principal d'*Hélène assise entre deux de ses Femmes, l'une debout, l'autre attachant sa chaussure*, se montre, dans le récit de l'écrivain, tel absolument que nous le voyons figuré sur le vase; de manière que le texte de l'un pourrait servir à l'explication de l'autre. Une ressemblance si positive, sur un point si essentiel, permet d'attacher peu d'importance à des différences plus ou moins graves dans le choix et dans la disposition des personnages secondaires. La présence d'une troisième *Femme*, *Æthra* ou *Clyméné*[2], et celle de l'*Amour*, volant au-dessus d'Hélène, sont deux élémens naturels d'un pareil sujet, habituellement employés dans le système des représentations des vases peints. La figure du héros troyen semble s'éloigner davantage de la composition primitive; mais la substitution de *Pâris* à *Eurybatès* ou à *Hélénus* entrait si bien dans les données de ce sujet, qu'il ne saurait résulter de cette circonstance une difficulté sérieuse. Je serais donc suffisamment autorisé à croire que le dessin de notre vase nous aurait conservé le trait d'une peinture de Polygnote, dans son motif principal, avec quelques-unes de ces variantes de détail, qui tenaient au caprice particulier de l'artiste, et à la nature même de cette sorte de monumens, exécutés en fabrique; et si l'on adoptait cette conjecture, on aurait ici un argument de plus à l'appui de l'opinion, d'ailleurs si vraisemblable en elle-même, qui considère la plupart des sujets héroïques, représentés sur les vases peints, comme autant de réminiscences de compositions d'un ordre plus élevé; images bien imparfaites sans doute d'originaux excellens, exécutées avec toute la liberté du goût individuel, avec plus ou moins de l'incorrection attachée à ce genre de travail, mais qui n'en seraient pas moins précieuses, pour nous avoir transmis, dans de simples traits, quelques-unes des pensées de l'ancienne peinture grecque.

Je ne dirai qu'un mot sur la peinture qui orne l'autre côté de notre vase, et dont l'exécution, bien moins soignée, se trouve d'accord avec la place qu'elle occupe. On y voit une *Femme*, dans le costume des matrones grecques, avec un *éventail* à la main, *assise* sur un *siége à dossier*[3], entre une *Femme debout*, qui tient de ses deux mains une *bandelette déployée*, et un *jeune Homme*, qui s'appuie de la main gauche sur le *bâton noueux* des Éphèbes[4]. Au-dessus

(1) Je traduis littéralement les expressions grecques, *πορφυρεῦν ἀνὴρ ἀμπεχόμενος ἱμάτιον*, et je n'ai pas besoin d'observer que l'*himation* était ce *petit péplus*, ou *manteau court*, seul vêtement que portent habituellement les héros grecs, sur les vases peints. En traduisant ainsi ce passage : *Un homme vêtu d'une tunique de pourpre*, feu Clavier a confondu évidemment l'*himation* et le *chitôn*, le *manteau* et la *tunique*, deux vêtemens tout-à-fait différens; et il a commis une de ces méprises auxquelles sont trop souvent exposés les plus habiles philologues, généralement peu versés dans l'étude de l'antiquité figurée.

(2) Ce sont les noms homériques des *deux servantes* d'Hélène, *Iliad.* III, 144, Hygin les nomme *Æthra* et *Thysadie*, *Fab.* LXXIX.

(3) C'est le meuble qui est désigné en ces termes : *βάθρον ἀνάκλισιν ἔχον*, sur la curieuse inscription d'Égine, *apud* Ott. Muller. *Æginet.* p. 160, et qui s'appelait proprement *κλισμός*, *ἀνακλιτὸς δίφρος*, et *ἀνακλιντήριον*; voy. Chimentel. *Marm. Pisan. de Honor. Bisell.* p. 141.

(4) Au sujet de ce *bâton*, attribut des *Éphèbes*, voy. ce qui a été dit plus haut, p. 253, note 1. L'*oiseau*, placé au-dessus de la tête de ce personnage, le caractérise aussi comme *Éphèbe*; de

de la Femme assise, vole un *Amour*, ou *Génie ailé*, qui pose une *couronne de myrte* sur sa tête, et qui tient de l'autre main un *alabastron*. C'est une de ces scènes à-la-fois mystiques et familières, qui se reproduisent si souvent sur les vases grecs, dans un rapport plus ou moins direct avec la peinture principale. Mais ici l'accord est frappant, et il devient curieux, en ce que cette peinture reproduit à-peu-près la même image sous une forme différente, et qu'elle est pour ainsi dire la traduction, en style hiératique, du trait que nous avons vu représenté sous le costume héroïque.

§ III.

Je n'aurais jamais osé me flatter d'une circonstance aussi heureuse que celle qui me procure l'avantage de publier deux monumens uniques dans leur genre, inestimables sous le rapport de la matière et du travail, et destinés en quelque sorte à devenir, au moment même de leur apparition, le principal ornement de ce recueil, par la représentation qu'ils nous offrent des dernières scènes de la guerre de Troie. Ce sont deux *vases d'argent*, qui faisaient partie d'une collection considérable d'objets antiques de ce métal, enfouie sans doute à l'une de ces époques de trouble qui signalèrent la chute de l'empire romain, et retrouvée à-peu-près intacte à la place où elle avait été déposée, entre quatre briques romaines, dans un champ de notre ancienne province de Normandie[1]. Ce n'est pas ici le lieu de parler du mérite de cette collection, qui nous a restitué toute une branche de l'art antique, et qui mérite d'être l'objet d'un travail particulier. Je me suis déjà occupé de ce travail, et j'en publierai les résultats, accompagnés de dessins exacts de tous les monumens qui en ont fourni la matière, aussitôt que les circonstances pourront me le permettre. Je dois me borner, quant à présent, à faire connaître deux des principaux vases de la collection, dont la représentation se rapporte directement à mon sujet.

Ces vases, que j'ai pu nommer *homériques*, à raison des sujets qui s'y voient figurés, sinon à cause des inscriptions qui s'y lisent[2], sont des *préféricules*, οἰνοχόαι, de la forme la plus élégante, et d'une proportion qui surpasse tout ce que nous possédons de vases de cette forme et de ce métal[3]. La matière consiste en une lame d'argent assez mince, travaillée *au repoussé*, c'est-à-dire par ce procédé du *sphyrélaton*, qu'on savait, par de nombreux témoignages, avoir été employé presque dès l'enfance de l'art grec, et jusque dans les derniers temps de l'empire romain[4], mais dont il ne nous avait pas encore été donné de recueillir des monumens aussi

même que la *sphæra*, tracée dans le champ de la peinture, derrière la Femme assise, et qui est un des symboles les plus habituellement employés sur les vases peints, pour indiquer les jeux et les exercices de la jeunesse grecque des deux sexes; j'en ai déjà fait l'observation, pag. 259, not. 1.

(1) J'ai donné les détails de cette découverte dans un *Rapport* lu à l'Académie des Belles-Lettres, en sa séance du 2 juillet 1830; et j'ai publié dans le *Journal des Savans*, n[os] de juillet et d'août de la même année, une *Notice des principaux objets de la collection*. Il en a été fait aussi mention, mais d'une manière trop superficielle, et d'après un aperçu trop rapide, dans le *Bullettino dell' Instituto di corrisp. archeol.* 1830, *maggio*, p. 97-111.

(2) C'est d'après l'exemple de Suétone, *in Neron.* c. XLVII: *duos scyphos homericos*, que j'ai cru pouvoir me servir ici de cette qualification de *vases homériques*, bien que l'écrivain latin explique d'une autre manière, *par la gravure de quelques vers d'Homère*, *à cælaturâ carminum Homeri*, l'expression qu'il met dans la bouche de Néron; cependant, comme les vases dont il s'agit étaient *de cristal*, Plin. XXXVII, 2, Suétone pourrait bien avoir commis ici une méprise, quoique nous sachions d'ailleurs, par le témoignage d'Athénée, XI, 30 et 77, qu'il existait dans l'antiquité grecque toute une classe de vases, généralement *d'argent*, nommés γραμματικά, parce qu'ils portaient des *lettres gravées*, γράμματα ἐγκεχαραγμένα. J'observe, du reste, que M. Ott. Müller a entendu comme moi l'expression de *scyphi homerici* employée par Suétone; voy. son *Handbuch der Archäolog.* § 415, 1, p. 574.

(3) La hauteur est de neuf pouces et demi, le diamètre, de cinq pouces et demi, et le poids, de quatre livres quatre onces.

(4) Il est question, dans une épigramme de l'Anthologie, d'une statue d'or exécutée par ce procédé, χρυσῆ σφυρήλατος, Brunck, *Analect.* II, 488.

instructifs, aussi propres à justifier sur ce point la tradition de l'antiquité. Les expressions qui servent à désigner, sur un assez grand nombre de marbres antiques, d'époque romaine, l'espèce de travail dont il s'agit et la classe d'artistes qui s'y livraient, avaient même besoin de l'apparition de nos monumens, pour acquérir toute leur importance archéologique. Cette branche de l'art, qui s'appelait, en général, *cœlatura*, et qui s'exerçait principalement *sur l'argent*, se subdivisait en plusieurs genres d'industrie, tels que l'*ars bractearia*, dont il est parlé sur une inscription [1]; et les artistes qui le pratiquaient, s'appelaient *Bractearii*, ou *Bractearii Aurifices* [2], comme on l'apprend encore par des marbres antiques. Il est question aussi, sur une curieuse inscription latine, d'un *Tritor Argentarius* [3], qui ne peut être qu'un de ces artistes romains voués à la même profession, que Pline avait sans doute aussi en vue, lorsqu'il se servait du mot de *Crustarius* [4]. Mais les termes employés le plus généralement pour désigner cette classe d'artistes, à raison des objets mêmes qui exerçaient principalement leur talent, et qui consistaient en *vases* de toute espèce, étaient ceux de *Vascularii*, ou *Fabri Argentarii* [5], titre qui s'applique indubitablement aux auteurs de nos *vases d'argent*, et qui devra désormais être rétabli dans l'histoire de l'art antique, avec le degré d'estime qu'il comporte, et que le mérite éminent de ces vases nous permet aujourd'hui de déterminer d'une manière sûre et positive.

Malheureusement, dans l'état où se sont retrouvés les deux vases qui nous occupent, avec leurs membres divers, détachés par l'effet du temps qui en avait détruit les soudures, et avec des dégradations plus ou moins graves, résultant en partie d'actes de violence exercés, dans l'antiquité même, sur le *trésor* dont ils faisaient partie [6], nous ne pouvons apprécier aujourd'hui tout le mérite qui brillait dans leur exécution. Un de ces vases a pu seul être restauré sans qu'on ait à y regretter la perte d'une seule figure; mais le second a reçu de la barbarie des hommes des atteintes qu'il ne sera sans doute jamais possible de réparer, bien que la composition elle-même n'ait pas considérablement souffert. Ces deux vases se correspondent, du reste, si exactement, sous tous les rapports de la forme, de la composition et du travail, qu'il est évident qu'ils avaient été fabriqués dans le même atelier et par la même main, pour servir de *pendans* l'un à l'autre, suivant l'usage qui paraît avoir été pratiqué à l'égard de ces sortes de vases d'argent, et dont il nous est resté plus d'un témoignage antique [7]. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans tous les détails que comporterait la descrip-

(1) Dans Spon, *Miscellan.* p. 220, en lisant : ARTIS BRACTEARIÆ, au lieu de : ARTIS CARACTEARIÆ, qui n'est évidemment qu'une leçon vicieuse; voy. ma *Lettre à M. Schorn*, pag. 56, n. 3.

(2) Gruter, p. MLXXIV, 12; conf. Visconti, *Monumenti del Mus. Jenkins*, cl. I, n. 5.

(3) Reines. *Inscript.* cl. XI, n. XCVII, p. 643; Spon, *Miscellan.* p. 219. Cette inscription, qui faisait partie de la collection Farnèse, se trouve maintenant dans le musée Bourbon, à Naples, et M. Guarini l'a reproduite dans ses *Selecta quæd. Monum.* n. XVII, p. 55-56, Napoli, 1825, 8°.

(4) Plin. XXXIII, 12, 55.

(5) J'ai essayé d'établir les notions qui concernent ce point d'archéologie, dans ma *Lettre à M. Schorn, sur quelques noms d'artistes omis ou insérés à tort dans le Catalogue de M. Sillig*, p. 68-72, et j'ai indiqué, aussi exactement qu'il m'a été possible de le faire, tous les noms d'artistes auxquels pouvait s'appliquer la qualification dont il s'agit, d'après les témoignages et les monumens antiques qui nous restent. Je n'aurais donc rien de plus à ajouter, outre que ce ne serait pas ici le lieu, et que je m'occupe d'un travail particulier sur la *sculpture en argent*, où il y aura place pour de nouveaux détails; mais je profite de cette occasion, pour réparer une omission que j'ai commise, et pour rétablir dans cette liste d'anciens artistes, *fabricans de vases* ou *objets d'argent*, le P. Silius Victor, qualifié *Tritor Argentarius* sur l'inscription latine du musée Bourbon, citée plus haut, note 3.

(6) Outre les témoignages que j'ai cités dans ma *Notice*, p. 2, concernant les *trésors* des temples antiques, on peut voir l'extrait que nous a conservé Athénée d'un passage de Polémon, où il est question de quelques-uns de ces *trésors*, formés à Olympie, et consistant presque entièrement en *vases d'argent*, tels que celui des Métapontins, *apud* Athen. XI, c. 59, p. 480, F : Ἐν ᾧ φιάλαι ἀργυραῖ ἑκατὸν τριάκοντα δύο, οἰνοχόαι ἀργυραῖ δύο, ἀποθυστάνιον ἀργυροῦν, φιάλαι τρεῖς ἐπίχρυσοι.

(7) Ces sortes de vases *doubles* ou *pendans*, formaient ce que

tion complète de ces monumens, envisagés sous le rapport de l'art qui les a produits. Je me bornerai à remarquer, relativement au mode particulier dans lequel ils ont été exécutés, le mélange d'*argent* et d'*or*, qui tient au système de la sculpture polychrôme. Tous les *nus* des figures ont la couleur naturelle de l'argent, tandis que les *armes* et les *vêtemens* sont dorés; mélange plein d'harmonie, de richesse et de goût, dont la *Toilette d'une dame romaine* n'avait pu nous donner qu'une idée imparfaite, parce qu'elle appartient aux temps de la décadence de l'art, tout en nous apprenant combien le système même sous l'empire duquel elle avait été produite, était profondément enraciné dans les habitudes de l'art et de la société antiques.

Quant au style dans lequel sont traités les sujets de nos vases homériques, l'examen approfondi que j'en ai fait n'a pu que me confirmer dans l'opinion que j'avais d'abord exprimée à cet égard. Le dessin a de la pesanteur, et certains détails accusent une époque romaine; mais la composition entière provient certainement de l'école grecque; et je serais très-disposé à croire que la fabrication en appartient à un âge peu éloigné de celui que Pline nous a signalé comme l'époque de la prospérité de cette branche de l'art chez les Romains; je veux dire au siècle qui suivit immédiatement celui de Pompée[1]. On sait à quel point les anciens aimaient et recherchaient ces sortes de vases d'or ou d'argent, ornés de sujets historiques en bas-relief[2]; et l'on sait aussi que, parmi ces sujets, il n'y en avait pas d'aussi populaires et d'aussi favorables à l'imitation que ceux qui étaient puisés dans les traditions homériques, tels, par exemple, que la *Prise de Troie*, sculptée sur un *scyphus héracléotique* par le célèbre Mys, d'après un dessin de Parrhasius[3]. Le même goût régna chez les Romains, à en juger d'après le petit nombre d'exemples que Pline nous en fait connaître, et avec lesquels se sont trouvés d'accord les rares monumens qui nous restent; témoin le vase Corsini, qui paraît être une copie, ou du moins une imitation d'un vase célèbre de Zopyrus; le disque d'argent du comte de Strogonof, représentant la *Dispute d'Ulysse et d'Ajax pour les armes d'Achille*[4], et le vase de l'*Apothéose d'Homère*, du musée de Naples. C'est dans cette classe que je rangerais nos deux préféricules, c'est-à-dire que je les considérerais comme ayant été exécutés d'après quelque excellent modèle grec, à une époque romaine, probablement vers le règne de Claude ou de Néron, en me fondant, à cet égard, sur l'inscription votive qui s'y lit, en lettres tracées à la pointe, de belle forme, et qui est ainsi conçue : MERCVRIO. AVGVSTO. Q. DOMITIVS. TVTVS. EX VOTO[5].

Quoi qu'il en soit, je ne me suis proposé en ce moment que de considérer nos deux vases d'argent sous le rapport des sujets qui s'y voient représentés, et qui les rangent, à quelque époque qu'ils aient été exécutés, dans la classe des monumens homériques[6]. Pour

l'on appelait à Rome *par* ou *synthesis*, Plin. XXXIII, 12; voy. à ce sujet les observations de Visconti, *Mus. P. Clem.* t. V, p. 45, not. *c*, et celles de M. Boettiger, *les Furies*, p. 62, not. 101, trad. franç.

(1) Plin. XXXIII, 12.

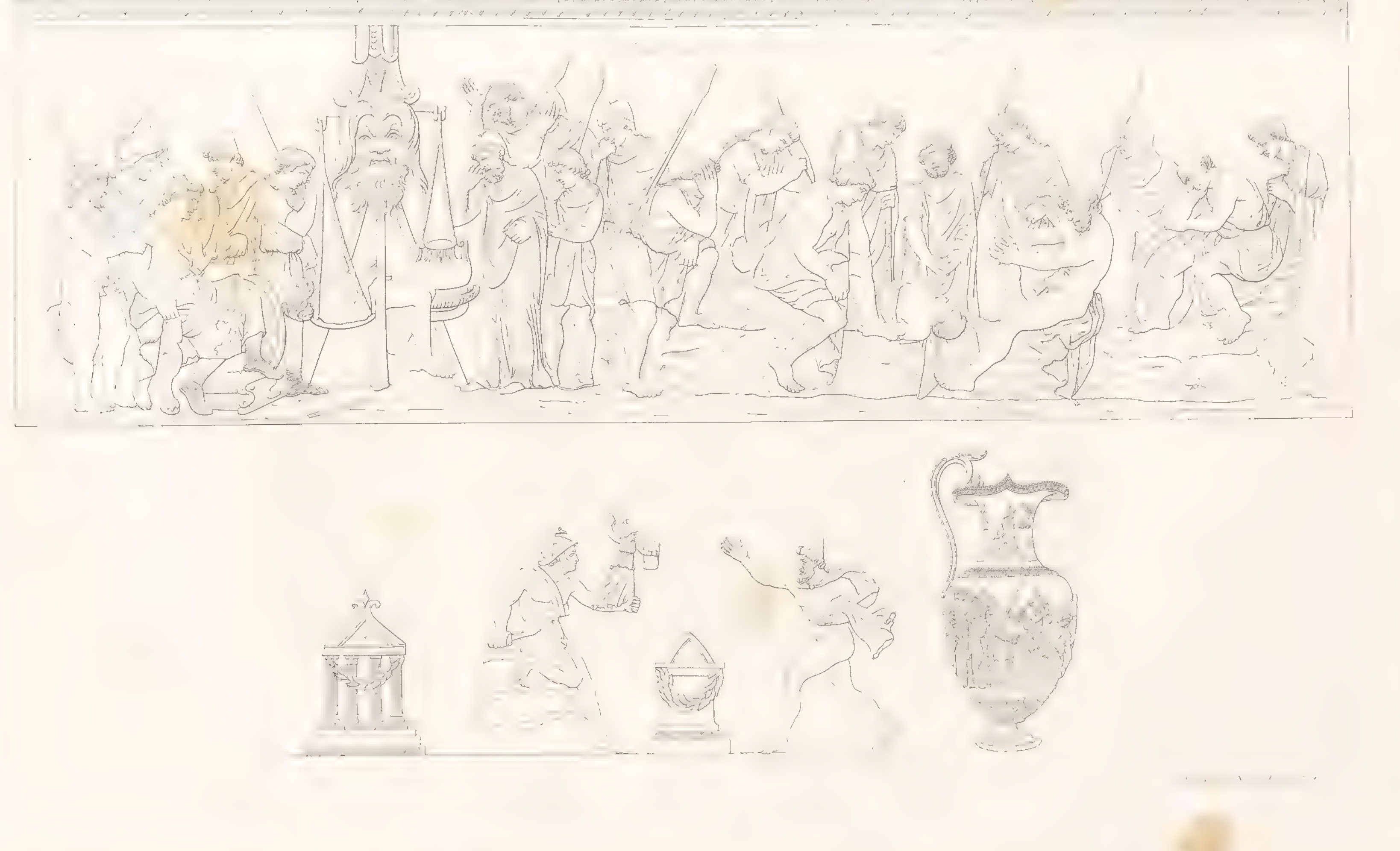
(2) Athen. XI, 17 : *Ὅτι διὰ σπουδῆς εἶχον οἱ ἀρχαῖοι ἐγκόλαπτον ἱστορίαν ἔχειν ἐν ἐκπώμασι.* Athénée cite, au nombre des artistes qui se distinguèrent le plus dans ce genre de travail, Kimôn et Athênoclès, le dernier desquels figure aussi dans sa liste des plus célèbres Graveurs, *ἔνδοξοι τορευταί*, *ibid.* c. 19.

(3) Athen. *ibid.* 19 : *Οὗ εἴδομεν σκύφον Ἡρακλεωτικὸν τεχνικῶς ἔχοντα* ΙΛΙΟΥ *ἐντετορευμένην* ΠΟΡΘΗΣΙΝ, κ. τ. λ.

(4) Millin, *Galer. mythol.* pl. CLXXIII, n. 629. M. Inghirami, qui a reproduit en dernier lieu ce monument, *Galler. Omeric.* tav. CX, a cru y voir *Ulysse et Diomède offrant à Minerve la dépouille de Dolon*, t. I, p. 204 : interprétation qui me paraît inadmissible; et je vois qu'un habile antiquaire, M. Éd. Gerhard, en a jugé de même, *Bullet. dell' Instit.* etc. 1832, p. 125.

(5) Le nom d'un *Tutus Catullus*, *citoyen de Troyes*, se lit sur une inscription romaine de Lyon, Gruter, CCCLXXXVI, 8; Muratori, MLXXXVIII, 7; voy. sur cette inscription, Millin, *Voyage dans le midi de la France*, I, 448-50. Le prénom *Domitius* semble indiquer une époque voisine de celle de Néron.

(6) Voy. les planches LII et LIII.



bien saisir l'ensemble de ces deux compositions, l'une et l'autre si considérables par le nombre et la disposition des personnages, il est nécessaire de se fixer sur un point important; c'est la correspondance exacte de forme et de décoration qui existe entre les deux vases, et qui suppose une analogie complète dans le système de représentation. Or, le premier de ces vases offre bien évidemment *deux actions*, ou *scènes* distinctes, représentées par une série continue de personnages, et cela, de manière que les deux actions, opposées l'une à l'autre, occupent chacune la moitié juste de la circonférence du vase, dans la partie la plus renflée du sphéroïde. La même correspondance devra donc se rencontrer sur l'autre vase, où nous voyons la même disposition générale dans le sens où les personnages sont placés les uns par rapport aux autres, et dans le mouvement de la composition entière. Nous y reconnaîtrons, en effet, deux scènes épiques qui se répondent et se balancent parfaitement quant au choix des sujets, de même que pour le nombre et l'attitude des personnages. Une autre particularité commune aux deux vases, dont il convient de faire ici mention, attendu qu'elle tient uniquement à la décoration, c'est que l'anse était fixée sur un *masque bachique*, caractérisé par tous les traits d'une *tête de Silène;* et il est évident que ce motif d'ajustement, tiré de la nature même du vase, répondait à sa forme d'*œnochoë*[1], par une de ces combinaisons ingénieuses qui distinguent toutes les productions de l'art antique, sans qu'on ait besoin de recourir, comme on l'a fait au sujet de ce *masque bachique*, en y voyant une *tête de Phobos*, et en lui attribuant une intention symbolique, à des suppositions que rien ne motive et ne justifie. J'arrive maintenant à la description de nos vases, en commençant par celui dont l'intégrité rend l'interprétation plus facile.

Le bas-relief se compose de *vingt-deux figures*, distribuées par égale moitié sur chacun des hémisphères du globe qui forme la partie principale du vase, et représentant deux scènes bien distinctes; la première a rapport au deuil occasionné par la *Mort de Patrocle;* la seconde, à la *Rançon d'Hector;* et il serait difficile d'imaginer, pour deux sujets qui se correspondissent plus exactement, une disposition plus heureuse, plus naturelle, plus pittoresque, et en même temps plus symétrique.

Le corps de *Patrocle*, enveloppé d'un *linceul*[2], est étendu sur un rocher; sa figure est *imberbe;* trait caractéristique qui avait sans doute ici pour objet de prévenir toute méprise[3].

(1) C'est ainsi, pour n'en citer qu'un seul exemple, que les anses du vase Portland sont fixées sur des *masques de figure marine*, conformément au sujet même de la représentation; observation qui était bien aisée à faire, et qui a pourtant échappé à tous les antiquaires, dans la préoccupation où les a jetés la signification mystérieuse qu'ils attribuaient à ces masques.

(2) Cette sorte de vêtement mortuaire est précisément le φᾶρος ταφήϊον, λεπτὸν καὶ περίμετρον, que tisse Pénélope de ses propres mains, et qu'elle destine au vieux Laërte, *Odyss.* II, 97 99 Æschyle l'appelle proprement χλαῖνα, *Agamemn* 874, et ailleurs, *Coëphor.* 990, il le désigne par cette périphrase: νεκροῦ ποδένδυτον δροίτης κατασκήνωμα. C'était un *manteau très-ample*, à en juger par l'expression de διπλόον εἷμα, d'une épigramme de l'Anthologie, Brunck, *Analect.* II, 101, qui répond à ces paroles d'Euripide, *Hecub.* 1143: πέπλοις ὡς περισθείλης νεκρόν, *Electr.* 1236: πέπλοις κάλυπτε; voyez encore ce que dit le même poète, au sujet de ce *linceul*, qu'il appelle, un peu emphatiquement, θανάτου περιβόλαια, et ᾍδου περιβολάς, *Hercul. Fur.* v. 543 et 556. Suivant le scholiaste de Lucien, c'était un vêtement d'une *étoffe noire*, *ad Philopseud.* t. VII, p. 285, ed. Bipont.; notion qui ne se rapporte pas sans doute aux temps de la haute antiquité, et qui n'est pas d'accord avec les faits constatés par des découvertes récentes. Du reste, l'usage de représenter l'*ame*, après sa séparation d'avec le corps, *enveloppée d'un long manteau*, φᾶρος ταφήϊον, ou ἐντάφιον, telle qu'on la voit, entre autres exemples, sur le célèbre bas-relief de Protésilas, Winckelmann, *Monum. ined.* n. 123; Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XVIII; cet usage, dis-je, tient évidemment à la pratique dont il vient d'être question.

(3) Malgré cette précaution de l'artiste, on a vu ici, mais, à la vérité, sans la moindre raison, *les principaux Troyens pleurant autour du cadavre d'Hector*, *Bullet. dell' Instit. di corrisp. archeol.* t. II, p. 100. J'observe que les anciens artistes représentaient *Patrocle* tantôt *imberbe*, et tantôt barbu, ainsi qu'on en a des exemples sur la *kylix* de Sôsias, *Monum. pubblic. dall' Instit. archeol.* tav. XXV, et sur celle d'Euxitheos, *Vases étrusq. du Pr. de*

Autour du héros mort, avec lequel viennent de s'anéantir tant de brillantes espérances, sont groupés plusieurs des chefs grecs, qui prennent à cette perte douloureuse la part la plus vive, tous, la *tête inclinée*, en signe de l'affliction commune, et chacun avec son caractère particulier. Au premier rang se distingue *Achille, imberbe* aussi, le front encore couvert de cette abondante chevelure qu'il va bientôt déposer sur le bûcher de son ami; *assis*, le regard fixé sur ces restes inanimés, la tête appuyée sur la main gauche, l'autre main abandonnée sur son genou droit, dans une attitude qui exprime admirablement la douleur, mais une douleur héroïque, telle qu'elle convenait au fils de Pélée, à-la-fois tendre comme l'amitié qui l'inspire, et profonde comme la vengeance qu'elle recèle. Directement derrière lui, le jeune Grec debout, *appuyé des deux mains sur sa lance*[1], doit être *Antiloque*, celui de tous les Grecs qu'affectionnait le plus Achille, après l'ami qu'il vient de perdre[2]; et j'observe en effet que, dans une peinture décrite ou imaginée par Philostrate, et qui avait pour sujet le deuil causé dans le camp des Grecs par la mort de ce même Antiloque, les personnages figurant l'armée offraient précisément la même attitude[3]. L'autre personnage placé de ce côté, sur le même plan que le héros de l'Iliade, se reconnaît indubitablement pour celui de l'Odyssée, au *bonnet* qui couvre sa tête, et qui est le *pîlos*, attribut distinctif d'Ulysse. Ce qui ne caractérise pas moins le roi d'Ithaque, c'est l'attitude même dans laquelle il est ici représenté, *le pied gauche élevé et placé sur un rocher;* attitude qui dut avoir quelque intention symbolique, rapportée aux longs voyages et aux périlleuses navigations d'Ulysse, puisque c'est précisément celle qui fut affectée à la plupart des figures de Neptune[4], et à des personnages de tout ordre placés dans une position semblable[5]. Malgré la manière dont il tient son visage caché derrière sa main droite, on aperçoit la *barbe*, qui était un des traits distinctifs de la figure d'Ulysse, ainsi que j'en ai fait ailleurs l'observation.

Le groupe opposé à celui-là se compose de personnages en partie *assis*, en partie *debout*, exprimant tous l'affliction qu'ils éprouvent d'une manière qui varie suivant leur âge, et qui est sur-tout déterminée par leur attitude. Dans le nombre, on distingue *deux Vieillards*, sans doute *Nestor* et *Phœnix*, qui se reconnaissent à un double signe, à la *barbe*, et à leur attitude significative. Le premier est debout, dans un costume dont l'ampleur répond à la des-

Canino, pl. IV et V; ce qui tenait au goût particulier et au caprice de ces artistes, plutôt qu'à des traditions différentes sur l'âge plus ou moins avancé de Patrocle, comme l'a cru un habile antiquaire, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. II, p. 239.

(1) C'est l'attitude exprimée par ces paroles de Lucien, ἐπερειδομένη τῷ δορατίῳ, au sujet de l'*Amazone* de Phidias; attitude appropriée sans doute à plus d'une de ces *statues achilléennes*, si nombreuses dans l'antiquité grecque; voy. à ce sujet l'extrait de la *Dissertation* de M. K. Ott. Müller, *sur l'Amazone du Vatican*, donné dans les *Götting. Anzeig.* 1829, 126 et 127 Stück, p. 1255, et la *Dissertation* même de ce savant, dont je reçois de son amitié un exemplaire, au moment où je livre cette note à l'impression, *Commentat. de Myrin. Amazon. Sign. Vatic.* p. 18.

(2) On sait d'ailleurs que ce fut Antiloque qui apporta le premier à Achille la nouvelle de la mort de Patrocle, et qu'il se tint près du héros, en lui prodiguant les consolations les plus tendres, *Iliad.* XVIII, 2 et 32; voy. le fragment de *Table iliaque* publié par Fabretti, *de Column. Trajan.*, p. 315, n. 11.

(3) Philostrat. Sen. *Imag.* II, 7: Καὶ ἡ Στρατιὰ πενθεῖ τὸ μειράκιον, περιεστῶτες αὐτὸ θρήνῳ ἅμα. Πήξαντες δὲ τὰς αἰχμὰς ἐς τοὔδαφος, ἐναλλάττουσι τὼ πόδε, καὶ ἐπερείδονται ἐπὶ τῶν αἰχμῶν, ἀπερείσαντες οἱ πλεῖστοι δυσφορούσας τὰς κεφαλὰς τῷ ἄχει.

(4) Les monumens où Neptune est représenté dans cette attitude sont si nombreux et si connus, qu'il est superflu de les citer; j'indiquerai seulement les monnaies de la Béotie, et celles des Bruttiens. C'était une de ces combinaisons imitatives, dont la valeur était telle, qu'elle tenait lieu de tout autre signe, qu'elle suppléait quelquefois au *trident* même, ainsi que l'observe judicieusement M. Millingen, dans sa *Dissertation on the Portland vase*, p. 6.

(5) J'ai reconnu, d'après cette attitude, le *pilote* d'Oreste, sur un beau camée de la galerie de Florence, Gori, *Inscript. ant. Etrur.* t. I, tab. XIII, au sujet duquel j'aurai encore à présenter quelques observations, en réponse à celles que la pierre en question a suggérées à M. Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. V, tav. XXIII, p. 171-84, dont j'aurais à me reprocher de n'avoir pas fait d'abord mention, si cette explication du docte antiquaire de Florence ne m'eût tout-à-fait échappé; c'est une omission involontaire que je réparerai dans les *Additions et Corrections* placées à la fin de ce volume. Je reconnais, au même signe, le

cription homérique[1], avec cette *barbe* à-la-fois vénérable et modeste que Philostraste attribue à ses images[2], *les deux mains abattues et croisées devant lui;* attitude naturelle autant qu'expressive, qui dut avoir été consacrée par quelque bel ouvrage de l'art, et sans doute aussi pour quelque personnage illustre[3]. Le second est *assis* en face de son élève, et *tenant son genou droit levé et serré de ses deux mains*, dans cette même attitude symbolique avec laquelle le même personnage nous a déjà apparu sur deux monumens antiques, d'âge, de nature et de mérite bien différens[4], et dont on a si vainement essayé d'atténuer l'intention positive, qui reçoit d'un monument tel que le nôtre une confirmation nouvelle et une autorité décisive[5]. Près de Nestor, un personnage, *les deux mains appuyées sur un bâton*, tel qu'on voit habituellement, sur les vases peints, les figures dites à manteaux, doit être l'un des *Hérauts*, ou *Kéryces*, le second desquels se reconnaît, à l'extrémité de la composition, précisément dans une attitude semblable[6]; nouvelle preuve de l'intelligence profonde qui présidait, chez les anciens, à l'exécution de toute œuvre de l'art, au moyen de ces attitudes consacrées qui donnaient à chaque personnage un caractère propre et déterminé, en même temps qu'à la composition entière une couleur symbolique et presque religieuse, sans rien ôter à la liberté du talent et à l'indépendance de l'artiste. Quant aux *deux personnages armés*, qui figurent le *Stratos*, leur attitude répond tellement à celle des personnages du même ordre, dans la peinture de Philostrate que j'ai citée plus haut, et dont le sujet était à-peu-près semblable à

pilote d'Ulysse, sur un médaillon de marbre publié par Buonarotti, *Osservaz. sopr. alc. medagl. antich.* Frontisp., dont j'aurai bientôt occasion de proposer une explication nouvelle, et où la figure en question est dans une pose absolument semblable à celle du Neptune du vase Portland.

(1) Homer. *Iliad.* x, 131 sqq. Nestor est toujours vêtu de la *tunique* et d'une *double chlæna*, dans les peintures du manuscrit ambroisien de l'Iliade; voy. Angelo Mai, *Proem.* p. xxiii.

(2) Philostrat. *Heroïc.* iii, 3, p. 112, ed. Boissonad. : γενειῶν δὲ σεμνῶς τε καὶ ξυμμέτρως. Ce trait vient à l'appui d'une heureuse idée de Winckelmann, *Monum. ined.* n. 127, ainsi que l'a remarqué Visconti, *apud* Boissonad. 487.

(3) Je ne me lasse pas de multiplier les observations de ce genre, et de montrer, par de nouveaux rapprochemens, l'importance qui s'attachait à certaines attitudes significatives dans les compositions de l'art antique. La manière dont Plutarque décrit la statue érigée à Démosthène par le peuple athénien, répond si exactement à la figure de Nestor, telle qu'elle se présente sur notre vase, qu'il semble que l'une ait été modelée d'après l'autre; voici les paroles de Plutarque, *in Demosthen.* § 30, fin., et § 31, init. : Ἕστηκε δὲ τοὺς δακτύλους συνέχων δι' ἀλλήλων; vid. Fac. *Excerpt.* p. 85-86. Or, si l'on considère que cette statue de *Démosthène* exprimait la douleur et l'abattement, et que le *Nestor* de notre vase montre une expression semblable, on sera convaincu que l'attitude commune à ces deux figures était une combinaison imitative, conçue avec cette intention particulière, et devenue propre, dans ce cas, à beaucoup d'applications différentes.

(4) Le disque d'argent du cabinet du Roi connu vulgairement sous le nom de *bouclier de Scipion*, et le vase du musée Bourbon, à Naples, que j'ai publié, *Achilléide*, pl. XIII. M. Inghirami, qui l'a reproduit en dernier lieu, d'après mon dessin, *Galler. omer.* tav. cclii, a commis une erreur qu'il m'importe de relever ici, en attribuant la *publication* de ce vase à un autre antiquaire que je ne veux pas nommer, *nel dare anch' esso alla luce questo medesimo vaso;* t. II, p. 239. Cet antiquaire s'était borné à une *description*, comme il l'a fait à l'égard de tous les vases du musée de Naples. Il y a bien encore d'autres inexactitudes dans cet article du livre de M. Inghirami, dont j'aurais lieu de me plaindre, et qu'il est conséquemment inutile de rectifier.

(5) Un critique a soutenu que c'était sur-tout le *croisement* ou l'*entrelacement des mains*, συμπλοκὴ χειρῶν, qui exprimait la douleur, et non pas la *position des mains sur le genou*, et il a cité à l'appui de cette distinction plusieurs témoignages, entre lesquels figurent ceux d'Apulée et de S. Basile, que j'avais rapportés moi-même; Letronne, *Journal des Savans*, 1829, sept. p. 531, not. 6. Je reviendrai ailleurs sur cette question; et en attendant, j'observe que l'attitude de *Phœnix, tenant son genou gauche serré de ses deux mains entrelacées*, répond absolument à celle de l'*Hector* de Polygnote, sauf cette dernière circonstance, que Pausanias a pu omettre, ou qu'il a négligé de remarquer, sans que cela tire le moins du monde à conséquence, et sans que cette omission puisse atténuer en aucune façon l'autorité du témoignage de cet écrivain, relativement au sens consacré de l'attitude même, ἀνιωμένου σχῆμα.

(6) C'est de la même manière, c'est-à-dire, *aux deux extrémités de la composition*, que sont ordinairement placés les *deux Hérauts*, dans les peintures du manuscrit de l'Iliade; voy. entre autres, tab. xxxi et xxxiii. S'ils n'ont pas ici la *tête couverte du pétase*, c'est que la circonstance actuelle ne comportait pas un pareil ornement; et l'on sait, d'ailleurs, que sur les plus anciens monumens de l'art, les *Hérauts* avaient la *tête nue*, témoin *Talthybios*, sur le célèbre bas-relief du musée du Louvre, Millingen, *Anc. uned. Monum.* Part. I, pl. 1. Le *visage imberbe* ne saurait être non plus une difficulté contre cette explication, puisque le *Héraut* d'Ulysse, *Eurybatès*, était représenté *imberbe*, dans une peinture de Polygnote, Pausan. x, 25, 2. Mais le *bâton droit*, βακτηρία ὀρθή, est un attribut tellement caractéristique des personnages de l'ordre en question, sans compter la manière non moins significative dont les *deux Hérauts* se montrent ici *appuyés*

celui-ci, qu'il est impossible de n'y pas voir encore un trait de ce langage symbolique de l'art, qui ajoutait à la puissance de l'imitation tant d'intérêt et de clarté.

Dans la seconde scène, relative à la *Rançon d'Hector*, Λύτρα Ἕκτορος, les personnages sont distribués de la même manière, en deux groupes principaux. Le *corps d'Hector*, Ἕκτορος νεκρόν, occupe le centre de cette composition; il est dépouillé de ses vêtemens, et placé dans l'un des plateaux d'une *balance*, dont un *vaste cratère* tient l'autre plateau en équilibre. Cette manière de représenter la rançon du héros troyen est d'accord avec l'une des traditions épiques recueillies par Eustathe[1]; mais ce n'est pas pour la première fois, comme je l'avais cru d'abord, que l'image s'en est produite sur un monument de l'art. On voit, en effet, sur le fragment de *Table iliaque* que j'ai publié moi-même[2], un instrument figuré comme la balance de notre vase, et reposant *sur trois pieds disposés en triangle*, dont je n'avais tenu aucun compte, et qui se rapporte certainement à la même intention, puisqu'il se montre dans le même sujet et à la même place. Le visage d'*Hector* est *barbu*, conformément à la tradition la plus générale, suivie sur la plupart des monumens[3]. De chaque côté de la *balance*, où le *corps d'Hector* est pesé avec un *vase*, deux circonstances également étrangères au récit homérique, sont disposés les témoins de cette scène de deuil. *Achille*, assis sur un *siége élevé*[4], avec un *subsellium* sous ses pieds, le *parazonium* suspendu à son côté, la main appuyée sur son large *bouclier thessalien*, paraît absorbé dans une méditation profonde. Derrière lui, son vieux gouverneur, *Phœnix*[5], le visage barbu, la *chlæna* rejetée en arrière et laissant tout son corps à découvert, se reconnaît sans peine à cette place et à ce costume; et son geste persuasif, si bien d'accord avec son caractère, témoigne assez clairement l'influence pacifique qu'il cherche à exercer sur l'esprit du héros. Les deux personnages qui s'entretiennent, debout, vis-à-vis l'un de l'autre, ne sauraient être qu'*Ulysse* et *Diomède*, le premier avec le *pîlos*, le second avec le *casque*[6], qui suffiraient pour les désigner à défaut de cette opposition même; nouveau trait, que je ne puis m'abstenir de relever encore, de ce langage symbolique de l'art, qui mettait à profit toutes les traditions pour attacher une intention, et conséquemment un motif de clarté et d'intérêt, à chaque combinaison imitative. On ne m'opposera pas que, dans la scène décrite par Homère, *Automédon* et *Alcimus* figurent seuls auprès d'Achille[7]; car il est évident que l'auteur de la composition sculptée sur notre vase avait suivi une tradition différente de celle qui se lit aujourd'hui dans l'Iliade; et l'on peut maintenant apprécier l'importance que certains antiquaires attribuaient à ce témoignage homérique, au point d'exclure nécessairement d'un sujet semblable le personnage d'Ulysse[8]. Le *jeune Homme* appuyé sur sa lance, dans ce même costume et presque dans cette même attitude qui nous l'ont

sur ce bâton, ἐπὶ σκήπτρεις, Æschyl. *Agamemn.* v. 75, qu'il serait difficile de conserver le moindre doute à cet égard.

(1) *Ad Iliad.* XXII, p. 1273, lin. 41.

(2) Voy. *Achilléide*, vignette, n. 2, p. 49, et p. 89, not. 3. J'observe que M. Inghirami, qui a reproduit, d'après mon ouvrage, le dessin de ce monument, avec un extrait de l'explication que j'en avais donnée, *Galler. omer.* tav. CCXXXII, p. 211-212, n'a fait non plus aucune attention à l'objet dont il s'agit.

(3) J'aurai occasion d'établir solidement ce point d'iconographie héroïque, et de réfuter une critique qui m'a été faite à ce sujet par M. Letronne, dans les *Corrections et Additions* qui termineront ce volume.

(4) Homer. *Iliad.* XXIV, 597 : Ἕζετο δ' ἐν κλισμῷ πολυδαιδάλῳ.

(5) C'est le personnage que j'avais pris d'abord pour *Ajax*, après un premier aperçu, qui a dû céder à un examen plus attentif.

(6) Les têtes d'*Ulysse* et de *Diomède*, accolées et caractérisées de la même manière, se voient sur une pierre gravée de la collection de Stosch, au sujet de laquelle on peut voir les judicieuses observations de Winckelmann, *Monum. ined.* n. 153.

(7) *Iliad.* XXIV, 473.

(8) Voy. à ce sujet une observation de Millin, laquelle se trouve réfutée par le fait, *Monum. inéd.* t. I, p. 206, not. 18.

déjà fait reconnaître pour *Antiloque*[1], se retrouve ici avec une expression de pitié touchante qui le rend plus intéressant encore. Le groupe de *Troyens*, au nombre de *cinq*, placé vis-à-vis, se distingue par l'énergie autant que par la variété des émotions qu'il exprime. Le *vieux Priam*[2], enveloppé tout entier dans son long vêtement asiatique, la tête couverte de la mitre phrygienne, conduit le deuil de sa patrie dans une attitude où la dignité s'accorde avec la douleur, tandis que ses compagnons se livrent, avec toute la franchise de leur âge ou de leur caractère, au sentiment commun qu'ils éprouvent.

Une observation que suggère l'examen de cette composition, c'est que le modèle n'en avait pas été puisé dans les données homériques, telles que nous les connaissons d'après le dernier livre de l'Iliade. La scène de la *Rançon d'Hector* diffère essentiellement, sur notre vase, de toutes les représentations figurées que nous en possédions jusqu'ici, sur la plupart des monumens d'époque romaine[3], et même sur le seul monument antique qui provienne directement de l'école grecque, sur le vase du prince de Canino récemment publié par M. Inghirami[4]. La présence des héros grecs, *Ulysse*, *Diomède*, *Antiloque* et *Phœnix;* le groupe des personnages troyens qui accompagnent *Priam;* la manière dont le corps d'Hector est pesé dans une *balance*, sous les yeux de son père; toutes ces circonstances, étrangères au récit iliaque, et encore inconnues dans les œuvres de l'imitation, prouvent que l'auteur de ce monument avait suivi d'autres traditions; et comme on ne saurait douter que la composition originale n'appartînt à une école grecque, on peut conclure de cette dissidence que la

(1) Antiloque était toujours représenté *dans la première fleur de la jeunesse*, avec un *air de candeur et de modestie*, et *dans tout l'éclat d'une beauté* qui le disputait à celle d'Achille ; voy. le portrait que nous en a tracé Philostrate, *Heroïc.* 108-110, ed. Boissonad., et qui s'accorde si bien avec la figure de notre vase : Ἑστάναι δὲ τὸν Ἀντίλοχον... ἐρυθριῶντά τε καὶ ἐς τὴν γῆν βλέποντα, καὶ θαυμαστὰς κλήσασθαι τοῦ κάλλους οὐκ ἐλάττους ἢ Ἀχιλλεὺς ἐκέκτητο, κ. τ. λ. J'observe que sur le bas-relief de la célèbre urne du musée du Capitole, qui représente le même sujet que notre vase, *Mus. Capitol.* t. IV, tav. IV, Antiloque se trouve placé pareillement près d'Achille, et dans la même attitude où on le voit ici.

(2) Hom. *Iliad.* XXIV, 516 : πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον. C'est presque toujours d'une manière conforme à cette donnée homérique, que *Priam* est représenté sur les vases peints, c'est à savoir, comme un *vieillard* à *barbe* et à *cheveux blancs*. Tel on le voit, en effet, sur le vase d'Euthymidès, du prince de Canino, n. 1386 ; et sur un autre vase récemment publié par M. Éd. Gerhard, *Monum. pubblic. dall' Instit. archeol.* tav. XXXVI. Cet accord du texte homérique avec les monumens figurés pourrait donner quelque probabilité à une conjecture de ce savant, qui lisait d'abord les lettres HO LOLIO, tracées sur le vase d'Euthymidès, HO ΠΟΛΙΟΣ, en rapportant cette qualification au nom ΠΡΙΑΜΟΣ ; mais cette conjecture, combattue avec raison dans les *Annal. dell' Instit.* t. II, p. 208, not. 17, semble avoir été abandonnée par l'auteur lui-même ; voy. son *Rapporto*, p. 178, not. 698 ; et j'avais déjà exprimé à ce sujet une opinion qui se rapproche de sa façon de voir actuelle, dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 7, au mot *Euthymidès*.

(3) Tels que la *Table iliaque*, et la grande urne du musée du Capitole, auxquels on peut joindre notre fragment de *Table iliaque*, *Achilléide*, vign. n. 2, p. 49.

(4) *Galler. omer.* tav. CCXXXVIII et CCXXXIX, t. II, p. 221-224. Le moment choisi par l'artiste est celui où *Priam*, introduit par *Mercure*, se présente inopinément aux yeux d'*Achille*, qui termine son repas, *ayant encore la coupe en main*, ἔδων καὶ πίνων, avec la *table dressée devant lui*, ἔτι καὶ παρέκειτο τράπεζα, absolument dans les mêmes circonstances qui sont indiquées par Homère, *Iliad.* XXIV, 475-6. *Priam* se reconnaîtrait à *son geste suppliant*, à sa *barbe* et à *ses cheveux blancs*, quand bien même sa figure ne serait pas accompagnée de son nom, ΠΡΙΑΜΟΣ. Derrière lui, *Mercure*, qui s'éloigne, après avoir accompli sa mission, est désigné de même par son nom, HEPMEΣ. Un *Esclave phrygien*, portant *deux vases* destinés à la rançon d'Hector, termine la composition de ce côté ; il est appelé ΕΡΟΔΟΡΟΣ (sic), nom significatif qui a certainement rapport au rôle que remplit ce personnage *chargé de présens ;* et je m'étonne que ce nom ait paru *inintelligible* à M. Inghirami. Au centre de la composition, *Achille*, AXILEΥΣ, *barbu*, comme il est le plus souvent représenté sur les vases du plus ancien style, *assis*, avec la *kylix* en main, et la *couronne* sur le front, semble donner à une *esclave*, debout à ses côtés, l'ordre de laver et de parfumer le corps d'Hector, en l'éloignant des regards de son père ; circonstance du récit homérique, v. 582-3, que l'artiste a exprimée, au moyen d'un de ces artifices qui tiennent à l'ancienne école, en représentant le *corps d'Hector étendu sous la table*, et resté de cette manière caché pour Priam. A l'extrémité de la composition, un des compagnons d'Achille, sans doute *Alcimus*, témoigne, par un geste expressif, l'étonnement que lui inspire une scène si nouvelle pour lui. Peu de peintures antiques, parmi celles qui se rapportent aux sujets homériques, ont offert une composition plus curieuse, et plus fidèlement puisée aux sources originales ; et l'on serait surpris qu'elle eût échappé à l'attention de M. Éd. Gerhard, s'il n'était avéré, par son silence même, que ce vase lui était demeuré inconnu ; c'est d'ailleurs ce qui résulte de l'analyse détaillée que vient d'en faire ce savant, en rendant compte de l'ouvrage de M. Inghirami, *Bullett. dell' Instit.* 1832, p. 124, où je vois avec plaisir que le nom [H]ΕΡΟΔΟΡΟΣ ne lui a pas paru *difficile à expliquer*.

tradition homérique, telle qu'elle nous est parvenue, n'était pas, à une certaine époque de l'antiquité, la plus autorisée de toutes celles qui avaient cours à cette époque. Ce pourrait être là un argument de plus en faveur de l'opinion des critiques, qui regardent le XXIV[e] livre de l'Iliade comme une rapsodie ajoutée après coup à la composition primitive.

Le col de notre vase est orné d'une représentation qui achève de prouver que l'auteur de ce monument avait eu sous les yeux d'excellens modèles grecs. Le sujet de cette composition accessoire est l'*Enlèvement du Palladium*, tel qu'il avait été conçu par un des plus grands maîtres de la Grèce, à en juger d'après le nombre et le mérite des répétitions qui en existent sur des pierres gravées antiques, quelques-unes du premier ordre, la plupart de beau travail[1]. Le même sujet, traité sans doute de la même manière, avait fait la réputation d'un de ces anciens *cœlateurs*, ou *sculpteurs en argent*, de Pythéas, cité par Pline[2]; d'où je serais autorisé à croire que c'est l'œuvre de Pythéas qui a été reproduite par l'auteur de notre vase. *Diomède*, à demi descendu de l'autel où il vient de ravir le *Palladium*, apparaît ici *casqué*, comme nous l'avons vu dans la composition principale, et comme il s'est montré sur une des pierres décrites par Winckelmann[3]. Vis-à-vis de lui, *Ulysse*, *coiffé du pîlos*, semble, par un geste expressif, lui indiquer le moyen d'assurer le succès de leur audacieuse entreprise. La *colonne*, et la *prêtresse morte*, qui figurent sur quelques représentations de ce sujet, ont été remplacées ici par un *autel orné d'une guirlande*, et surmonté d'un *omphalos;* et, sur la partie postérieure du vase, est figuré un *temple tétrastyle* orné d'une immense guirlande; objet servant à la fois de *symbole* et d'*ornement*, dans ce système purement grec, où le moindre détail, choisi avec discernement et traité avec goût, bien que toujours réduit à la forme la plus simple, concourt à l'effet général, en employant la décoration même à l'intelligence du sujet.

§ IV.

Les deux scènes représentées sur le second préféricule sont conçues dans le même système et distribuées de la même manière; d'un côté, la *Vengeance exercée par Achille sur le corps d'Hector;* de l'autre, la *Mort d'Achille* lui-même.

Le sujet entier se développe *au pied des murs de Troie*, conformément à la tradition qui paraît avoir prévalu à l'époque romaine[4], et qui se trouve en effet suivie sur la plupart des monumens produits à cette époque, tels que les pierres gravées, les lampes et les bas-reliefs; tandis que les monumens plus anciens, et particulièrement les vases peints[5], s'accordent davantage avec la tradition homérique, où le corps d'Hector est traîné dans la plaine

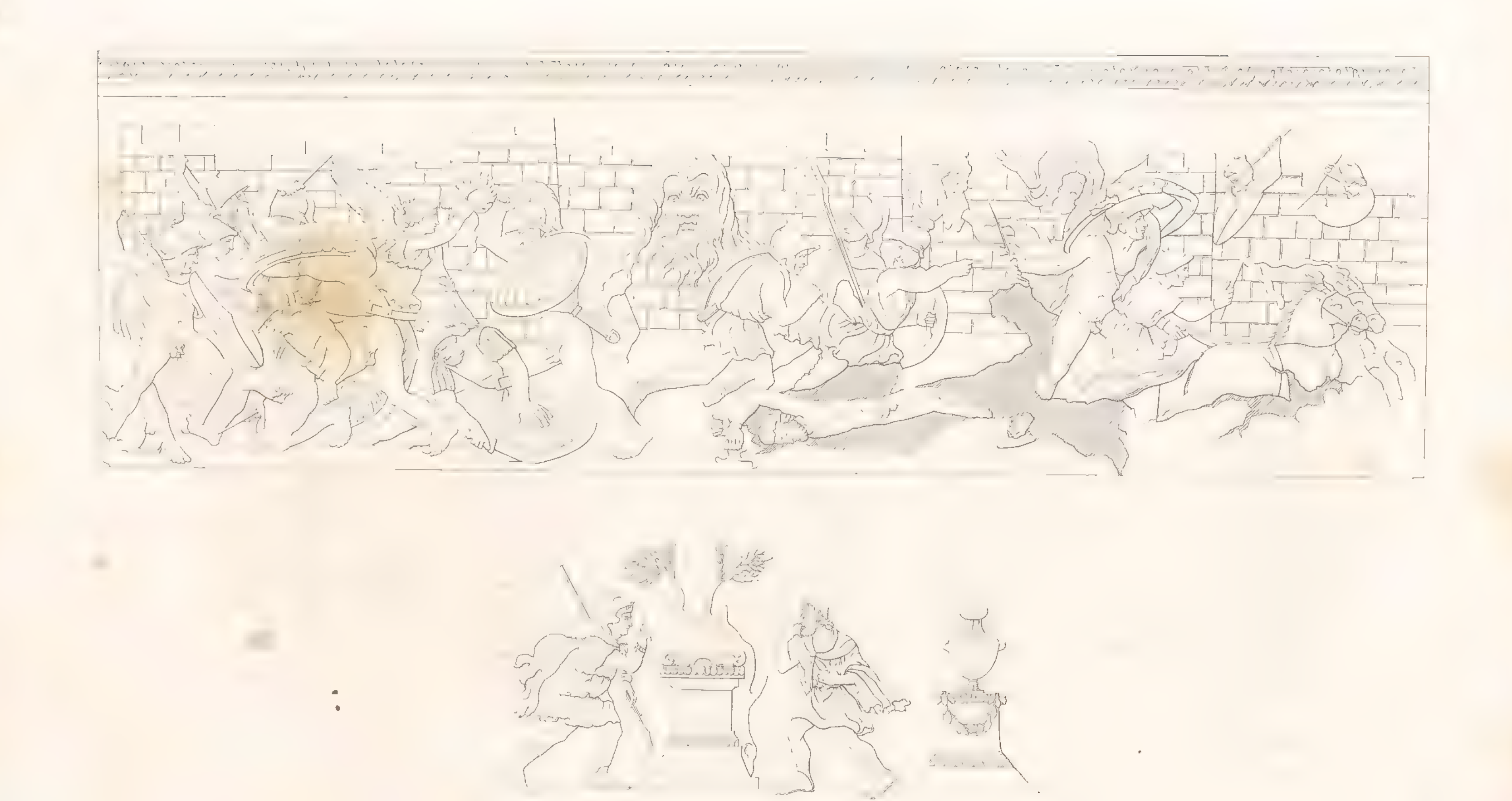
(1) La pierre gravée, qui porte le nom de *Félix*, *fils de Calparnius Severus*, Stosch, *Gemm. litter.* tab. XXXV, offre ce sujet, avec les deux figures de *Diomède* et d'*Ulysse*, telles qu'on les voit ici. Il s'en trouve une répétition, de moindre dimension, sur une pâte de la galerie de Florence, *Mus. Florent.* Gemm. t. II, tab. XXVIII, n. 1; et Winckelmann en cite une autre, d'après une collection allemande, *Pierr. de Stosch*, p. 300, n. 314. La figure seule de *Diomède*, dans la même attitude, avait été gravée par Dioscoride, dont l'ouvrage nous est parvenu, Stosch, *ibid.* tab. XXIX; Visconti, *Esposiz. di Gemm. ant.* n. 376; et il en existe plus d'une copie, une entre autres, qui porte le nom de Gnaios, Bracci, t. I, tab. L; voy. Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 391, n. 319. La figure d'*Ulysse* avait été traitée de même séparément, comme on la voit sur une pierre de la galerie de Florence, *Mus. Flor.* Gemm. t. II, tab. XXVII, n. 3, et sur une pâte de la collection de Stosch, Winckelmann, n. 315, p. 391; Visconti, *Esposiz. di Gemm. ant.* n. 378.

(2) Plin. XXXIII, 12. Pytheas cujus *Ulyxes et Diomedes* erant in phialæ emblemate, *Palladium surripientes.*

(3) A l'endroit cité plus haut, n. 313, p. 389.

(4) Virgil. *Æn.* I, 483; Hygin. *Fab.* CVI. C'était une tradition dérivée du théâtre tragique; Euripid. *Andromach.* v. 108. τὸν περὶ ΤΕΊΧΗ εἵλκυσε διφρεύων, κ. τ. λ.

(5) Voy. ceux que j'ai publiés, *Achilléide*, pl. XVIII, n[os] 1 et 2.



autour des restes de Patrocle[1], suivant l'usage thessalien[2]. Les *murs de Troie* sont construits de blocs disposés par assises régulières[3], munis de tours et couronnés de *créneaux, κρήδεμνα*[4], dans un style d'architecture qui caractérise une excellente époque grecque, et qui ne se retrouve au même degré sur aucun des monumens antiques qui nous restent[5]. Au haut de ces murailles apparaissent quatre demi-figures dont la présence offre une image neuve et touchante, en même temps qu'une opposition heureuse et pittoresque; d'un côté, le *vieux Priam*, dirigeant un geste suppliant vers le meurtrier de son fils, et la *malheureuse Hécube*, les cheveux épars, les mains levées vers le ciel, son péplus déployé au-dessus de sa tête, s'abandonnant au plus violent désespoir[6]; de l'autre, *deux Troyens*, armés de boucliers de forme amazonienne, en attitude de lancer leur javelot contre Achille. Sauf ce dernier trait, qui s'éloigne du récit de l'Iliade, où la douleur du peuple troyen ne s'exprime que par des sanglots et des gémis-

(1) Le vase de la collection du prince de Canino, offrant le même sujet, avec les inscriptions, ΗΕΚΤΟΡ, ΑΧΙLΕVΣ, ΠΤΡΟΚLΟΣ (sic), ΚΟΝΙ.ΟΣ (sic), a prouvé que je m'étais trompé en expliquant l'espèce de *monticule arrondi*, peint en blanc, qui se voit sur des vases semblables, par l'*égide* destinée à garantir de la corruption le corps d'Hector. Le nom de ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ, donné à la petite figure que j'avais prise pour l'image de *Phobos* personnifié, tandis que c'était l'*ame* ou le *spectre* de *Patrocle* lui-même, ne permet plus de douter que ce *monticule* ne soit une indication du *tombeau de Patrocle*, ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΣΗΜΑ, d'accord avec ce témoignage homérique, *Iliad.* XXIV, 16:

Τρὶς δ' ἐρύσας περὶ ΣΗ͂ΜΑ Μενοιτιάδαο θανόντος.

C'est l'idée qu'a eue d'abord M. Millingen, et que j'adopte pleinement, en observant que ces sortes d'images se produisent trop souvent dans la langue poétique, pour n'avoir pas été très-fréquemment aussi employées dans celle de l'art; témoin ces vers d'Euripide, qui sont en quelque sorte une traduction de notre peinture, *Hecub.* 94

Ἦλυθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς
Φάντασμ' Ἀχιλέως.

L'autre mot qui se lit dans le champ de cette peinture, sans pouvoir s'appliquer à aucun des personnages qui y figurent, ΚΟΝΙ.ΟΣ, reste encore à expliquer. J'ai présumé que ce pouvait être une allusion au sujet, d'après le rapport qu'offre ce mot avec le *corps traîné dans la poussière*, et d'après l'usage répété qu'en fait Homère, dans la circonstance dont il s'agit, *Il.* XXII, 401-405:

Τοῦ δ' ἦν ἑλκομένοιο ΚΟΝΊΣΣΑΛΟΣ· ἀμφὶ δὲ χαῖται
Κυάνεαι πίλναντο, κάρη δ' ἅπαν ἐν ΚΟΝΙΗΣΙ
Κεῖτο, . . .
Ὣς τοῦ μὲν ΚΕΚΌΝΙΤΟ κάρη ἅπαν.

Je regrette que M. Éd. Gerhard, qui a cité, dans son *Rapport*, p. 78 et 185, not. 752, 753, 754, quelques exemples analogues, ne se soit pas expliqué sur la signification qu'il attache au mot en question, ne fût-ce que pour réfuter, comme il l'a fait plus d'une fois, la conjecture que j'avais formée; voy. ma *Notice sur les vases de Canino*, p. 13.

(2) Pseudo-Didym. *ad Iliad.* XXII, 398; conf. Potter. *ad* Lycophron. v. 267; Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 379. Je profite de cette occasion pour faire mention d'un monument des plus curieux, qui avait échappé à mon attention, et dont je ne sache pas qu'aucun antiquaire se soit encore occupé; c'est un bas-relief de sarcophage publié parmi les *Marbres d'Oxford*, Part. I, tab. LVI, n. CXLVII, qui représente, au moyen d'une suite continue de figures, plusieurs scènes relatives à ce trait de l'Iliade, telles que les *Captifs troyens immolés sur le bûcher de Patrocle*, et le *Corps d'Hector traîné derrière le char d'Achille*. Je me propose de revenir sur ce monument, dans les *Corrections et Additions* placées à la fin de ce volume, et d'en donner une explication détaillée.

(3) Ce qui répond aux expressions par lesquelles Euripide désigne les *murs de Troie*, κανόνων τυκίσματα, *Troad.* 812.

(4) Homer. *Iliad.* XVI, 100; conf. Hesiod. *Heracl. scut.* 105; Euripid. *Troad.* 508. C'est ce qu'Eustathe appelle d'un autre nom, p. 1570, lin. 12 : ὁ τειχικὸς, ἡ τῶν τοίχων κόμη, ἡ στεφάνη, ἡ στεφάνωσις. Winckelmann a rappelé, précisément à l'occasion des *murs de Troie*, les diverses dénominations grecques qui s'appliquaient aux différentes parties des murailles antiques, mais sans entrer à ce sujet dans aucune explication particulière, et sans faire mention du mot κρήδεμνα, qui est pourtant l'expression homérique; voy. ses *Monum. ined.* n. 140.

(5) Parmi ces monumens, j'indiquerai deux pierres gravées, l'une, de la galerie de Florence, publiée par Gori, *Mus. Flor.* Gemm. t. II, tab. XXV, n. 1; l'autre, de la collection de Stosch, décrite par Winckelmann, cl. III, n. 264, qui offrent les *murs de Troie*, couronnés d'édifices, d'une forme singulière, et dignes, au moins sous ce rapport, de fixer l'attention des antiquaires qui s'occupent de l'histoire de l'art antique. Cette seconde pierre, dont il existe une répétition, publiée dans le recueil de Gravelle, t. II, p. 56, présente sur le premier plan la figure d'*Hector*, au moment où, sortant de la *porte Scæa*, il vient de dire le dernier adieu à *Andromaque* et à *son fils*; et il fallait que ce sujet eût été traité par quelque habile artiste, puisqu'il s'en trouve une troisième épreuve, récemment publiée comme inédite par M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. CCV, qui ne paraît pas avoir eu connaissance des deux autres pierres, d'après l'espèce d'indécision avec laquelle il s'exprime, t. II, p. 170, sur le véritable objet de cette représentation, depuis long-temps admis par Visconti; voy. son *Esposiz. di Gemm. ant.* n. 372.

(6) *Iliad.* XXII, 405, sqq.:

....ἡ δέ νυ ΜΗΤΗΡ
Τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην
Τηλόσε· κώκυσεν δὲ μάλα μέγα, παῖδ' ἐσιδοῦσα.
Ὤιμωξεν δ' ἐλεεινὰ ΠΑΤῊΡ φίλος, κ. τ. λ.

La figure de *Priam* s'était déjà montrée sur une lampe et sur la *Table ronde* du Capitole; mais c'est pour la première fois, à ma connaissance, qu'elle est accompagnée de celle d'*Hécube*.

semens[1], nous avons ici la traduction exacte de l'image homérique, telle qu'elle avait sans doute été fixée sur quelque monument célèbre; car elle se retrouve, avec la figure d'*Achille traînant dans la poussière le corps d'Hector*, sur la *Table ronde* du musée du Capitole[2], sur des pierres gravées[3], et jusque sur des lampes romaines[4]. Mais ce qui ne s'était encore offert sur aucun monument antique, c'est le groupe entier qui se voit ici d'*Achille*, debout sur son char, guidé par *Automédon*[5], volant dans la plaine, au milieu de *Guerriers que la terreur presse autour de lui*, ou qu'elle entraîne sur ses traces[6]. La manière dont est exécuté ce groupe, d'une conception si neuve et si dramatique, n'est pas moins remarquable. La figure d'Achille domine tout ce qui l'environne; elle atteint presque à la hauteur des murs de Troie; c'est bien là le héros de l'Iliade, avec sa taille gigantesque, avec son action énergique. D'une main, il brandit son glaive nu; de l'autre, il se couvre d'un vaste bouclier, à l'ombre duquel l'humble Automédon, à demi penché sur ses coursiers, ne semble occupé que du soin de les conduire; et la grandeur d'Achille, déjà rendue sensible par le contraste de ces deux figures, s'exprime encore d'une autre manière par ce groupe de trois guerriers effrayés, fuyant dans la même direction qui emporte le char d'Achille, comme pour se mettre ainsi à l'abri du ressentiment des Troyens. La figure d'*Hector* a malheureusement été endommagée, au point qu'elle ne saurait plus aujourd'hui être rétablie que par la pensée. Le visage est *barbu*, comme on l'a vu précédemment, avec les *cheveux épars* et sans doute *souillés de poussière*[7]; mais Hector n'a plus cette *taille colossale* qu'Homère lui attribue[8], et qu'il conserve sur les vases peints.

La seconde scène, composée de dix-huit figures, représente la *chute d'Achille*, ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΠΤΩΜΑ. Le héros, blessé au talon droit de la flèche fatale[9], est renversé sur le genou gauche; sa tête penchée, ses mains défaillantes, annoncent une mort prochaine : aussi a-t-il déjà

(1) *Iliad.* XXII, 409-10 ·

.... ἀμφὶ δὲ λαοὶ
Κωκυτῷ τ' εἴχοντο, καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστυ.

(2) *Mus. Capitol.* t. IV, tab. XXXVII; conf. Fabrett. *ad Tabul. Iliac.* p. 360.

(3) Une de ces pierres est publiée dans le recueil de Lachausse, *Gemm.* tav. CXIX; une autre, qui faisait partie de la collection de Stosch, est décrite par Winckelmann, cl. III, n. 265, p. 378, qui s'est trompé, en prenant pour *Andromaque* la *femme éplorée*, qui ne saurait être qu'*Hécube;* et je relève cette inadvertance, parce qu'elle a été reproduite par Visconti, *Esposiz. di Gemm. ant.* n. 371. Une pierre de la collection de la Turbie, aujourd'hui dans le musée Blacas, offre une variante curieuse, et qui mérite d'être indiquée; c'est la figure d'une *Parque*, ayant en main les *balances* dans lesquelles ont été pesées les destinées d'Achille et d'Hector, qui remplace, au haut de la *porte Scæa*, les deux figures d'Hécube et de Priam; voy. la description qu'a donnée de cette pierre Visconti, dans son *Catalogue de la Turbie*, n. 132, *Œuvr. div.* t. III, p. 420.

(4) Bellori, *Lucern. antich.* Part. III, n. 9.

(5) Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 379, n. 268.

(6) Il semble difficile d'expliquer autrement que par la *terreur* dont ils sont saisis, le mouvement des *trois guerriers* qui suivent à la course le char d'Achille, et cette *terreur*, que j'avais cru voir ailleurs indiquée symboliquement par l'apparition de *Phobos*, semble justifiée ici par l'action des Troyens combattant du haut de leurs murailles. Ce groupe de trois figures, avec le motif que je lui attribue, viendrait donc à l'appui de ma première explication, contre laquelle il doit m'être permis de dire qu'il n'a été fait que des objections assez faibles: voy. Inghirami, *Galler. omer.* t. II, p. 176; et dans tous les cas, il est évident que cette circonstance, exprimée à-peu-près de la même manière sur des monumens d'âge et de style si différens, devait avoir été puisée à la même source.

(7) *Iliad.* XXII, 401-402; conf. Auson. *in Perioch.* libr. XXII; Virgil. *Æn.* II, 277.

(8) *Iliad.* VI, 263; XI, 819.

(9) Voy. à ce sujet les témoignages que j'ai cités, *Achilléide*, p. 107; et Millin, *Monum. inéd.* t. II, p. 59. Je profite de cette occasion, pour faire connaître un morceau de sculpture antique, qui se rapporte, suivant toute apparence, au trait mythologique en question. C'est un fragment de bas-relief, en terre cuite, qui avait fait partie d'une frise, dans quelque édifice antique de *Tarquinii*, et qui provient d'une des fouilles récentes exécutées aux environs de Corneto, par l'antiquaire romain, Melch. Fossati. On y voit, si je ne me trompe, *Pâris*, dans l'attitude de décocher la flèche fatale qui doit abattre le fils de Thétis, au pied de la colline *Érineos*, laquelle me paraît indiquée par le *rameau de figuier*, dont il subsiste quelques feuilles. Le héros troyen se reconnaît sans difficulté à tous les élémens du costume phrygien, à la *mitre* qu'il porte attachée sous le menton, aux *anaxyrides* et aux *brodequins*. L'arc qu'il tend avec force a bien la forme amazonienne; et l'espèce de petit péplus, roulé autour des hanches, qui lui couvre une partie du corps, doit être aussi un trait de costume asiatique. Ce fragment, d'assez bon style grec, quoique employé dans un édifice étrusque, se trouve maintenant en ma possession, voyez en le dessin, pl. LXXVI, n. 5

abandonné son *bouclier*, et ne semble-t-il plus se soutenir qu'à l'aide du bras puissant qui lui sert d'appui ; toute cette figure est admirable de conception et de style, et le modèle en avait été pris sans doute dans quelque bel ouvrage de l'art, à en juger d'après les nombreuses répétitions qu'on en possède sur les pierres gravées[1], toutes avec quelques variantes. Mais ces pierres gravées ne nous offrent que la figure d'*Achille mourant*, tandis que nous trouvons ici le groupe entier, formé de cette figure et de celle du héros qui la soutient, tel qu'il ne s'était encore produit sur aucun monument antique, et tel qu'il pourrait servir de pendant à l'admirable groupe de *Ménélas, soutenant le corps de Patrocle*, dont il existe aussi plus d'une réminiscence sur les pierres gravées[2]. Ce héros, qui prête l'appui de son bras au fils de Thétis expirant, tandis que, de l'autre main, il le couvre d'un immense bouclier, doit être *Ajax*, qui remplit en effet ce noble et périlleux devoir sur la *Table iliaque;* et cette image même devait avoir été puisée dans les plus anciennes traditions[3], puisque *Ajax* figure au premier rang des héros grecs qui défendent le corps d'Achille, sur un vase peint de la collection du prince de Canino[4], et que c'est le même personnage, emportant Achille mort sur ses épaules, qui forme le sujet d'une gravure étrusque, d'ancien style, où se lisent les noms A⊻EVE, AIFAϟ, *Achille* et *Ajax*[5], pour ne point parler d'autres pierres gravées, d'école grecque ou romaine, qui offrent le même sujet[6]. La composition entière de notre vase prouve, d'ailleurs, que le motif principal en avait été puisé aux sources les plus authentiques; car elle s'accorde, pour la disposition générale, et sans doute pour chacun des personnages qui y figurent, avec la peinture du vase de Canino, et avec le récit de Quintus de Smyrne, où *Pâris*, ΠΑΡΙΣ, *Ænée*, ΑΙΝΕΑΣ, et un troisième guerrier, probablement *Glaucus* ou *Agénor*[7], se distinguent à la tête des assaillans. Ce sont aussi ces *trois personnages* qui se disputent sur notre vase la gloire d'abattre Achille; *Ænée*, le premier, qui se reconnaît à sa

(1) La plus belle me paraît être celle de la collection de la Turbie, que Millin a publiée, *Monum. inéd.* t. II, pl. IV, p. 49-60 ; voy. Visconti, *Catalogue de la Turbie*, n. 134, *Œuvr. div.* t. III, p. 421. Il en existe une répétition, avec une légère variante qui ne porte que sur le bouclier, dans la collection du prince Poniatousky. Millin a donné la liste des pierres gravées qui offraient le même sujet ; et cette liste, déjà considérable alors, s'est encore accrue depuis, mais sans que la science y ait gagné des particularités nouvelles.

(2) La meilleure est sans doute celle qu'offre une cornaline de la collection de la Turbie, réputée avec raison une *excellente gravure antique* par Visconti, qui l'a décrite dans son *Catalogue*, n. 137, et à qui appartient aussi le mérite d'avoir expliqué le monument original, et fait connaître les diverses copies en marbre qui en existent à Rome et à Florence. Deux pâtes antiques, représentant le même sujet, avaient été décrites par Winckelmann, cl. III, n. 286, 287, qui en avait remarqué la ressemblance avec le groupe du *Ponte Vecchio* de Florence.

(3) Quintus de Smyrne nomme en effet *Ajax* à la tête de tous les Grecs qui se distinguèrent dans cette occasion, *Post-Homer.* III, 217 219.

(4) *Catalogo di Canino*, n. 544, p. 66 ; voy. le *Rapport* de M. Éd. Gerhard, p. 154, not. 412.

(5) Cette pierre, qui fit partie du *Cabinet d'Orléans*, où elle a été publiée, t. II, pl. II, p. 5, a été l'objet de beaucoup de discussions parmi les savans; voy. sur-tout Lanzi, qui en a donné la meilleure explication, *Sagg. di ling. etr.* t. II, p. 160, tav. V, n. 6. Mais il est étonnant que cet antiquaire, convaincu comme il l'était de la haute antiquité de cet ouvrage étrusque, ait pu voir dans la *figure de Femme à corps d'oiseau*, sculptée sur la partie convexe de ce scarabée, une *figure d'Isis*, de style égyptien, sans chercher à établir le rapport qui avait pu exister entre cette figure égyptienne et le trait de mythologie hellénique représenté de l'autre côté. Que Millin ait admis sans difficulté et sans réflexion cette *figure d'Isis*, *Galer. mythol.* pl. CLXXI *bis* (et non CLXIX), n. 602, c'est aussi ce dont il y aurait lieu d'être surpris. M. Inghirami a raison d'élever des doutes sur une pareille explication, *Gall. omer.* tav. XIII, introduz. p. 29; mais en se bornant à exprimer une conjecture sur l'emploi symbolique de cette figure, il a laissé à d'autres le soin d'en déterminer le vrai caractère. Il était pourtant bien facile de reconnaître ici l'image d'une *Sirène, muse de mort*, telle qu'elle avait dû être représentée sur les plus anciens monumens de l'art étrusque, d'après le type égyptien de cette figure, et telle qu'il convenait de la produire au revers du sujet funèbre gravé sur la partie plane du scarabée, représentant *Achille mort*, porté sur les épaules d'*Ajax*, et précédé de son *ame*, εἴδωλον; voy. ce que j'ai dit ailleurs de ce curieux scarabée, *Achilléide*, p. 109, not. 5. Je reviendrai bientôt sur ces images de *Sirènes*, employées avec cette intention.

(6) Voyez-en la description dans Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, cl. III, n. 281-292, p. 381-383.

(7) Quint. Calab. *Post Homer.* III, 214 :

Γλαῦκος τ᾽ Αἰνείας τε καὶ ὀβριμόθυμος Ἀγήνωρ.

Conf. Dict. Cret. IV, 18.

haute taille et à son action véhémente. A ses pieds, un de ses compagnons, *renversé sur le dos*, et dont on ne voit qu'une partie du corps, doit être le *Fils d'Hippolochus*, qui vient de tomber sous les coups d'Ajax, tel qu'il figure, en effet, à cette même place et dans cette même attitude, dans la description pittoresque de Quintus de Smyrne[1]. L'autre groupe, celui des Grecs qui défendent le corps d'Achille, nous montre, au-dessus d'Ajax, un jeune héros, sans doute *Néoptolème*, nommé sur le vase de Canino, ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ; plus loin, *Ménélas*, qui accourt au secours d'Ajax, comme on le voit désigné sur le même vase par l'inscription ΜΕΝΕΛΕΟΣ, et devant lequel un *Grec* blessé et renversé à terre, où il s'appuie d'une main sur son bouclier, en laissant échapper de l'autre son épée, doit être *Nirée*, ΝΙΡ.ΙΟΣ, le dernier des héros grecs nommés sur le vase de Canino; car l'auteur de notre bas-relief semble avoir suivi ici de tout point la même tradition que le dessinateur de ce vase, en s'éloignant de celle qui est figurée sur la *Table iliaque*. Mais une circonstance nouvelle, et dont l'invention, sans doute étrangère à la composition primitive, semble accuser l'époque romaine où fut exécuté notre vase, c'est la figure de la *Victoire ailée*, volant au-dessus de la scène du combat, en présentant une *palme* et une *couronne*, pour indiquer, par sa présence en cet endroit, et par son geste même, l'issue de la lutte qui dure encore entre les deux armées ennemies; c'est ainsi que la *Victoire* figure sur la *Table ronde* du Capitole, au-devant d'*Achille traînant le corps d'Hector*, certainement avec une intention équivalente.

Le sujet représenté sur le col de notre vase[2] est un des plus curieux qui se soient offerts jusqu'à présent. Les *deux Héros* qui se reproduisent ici, dans une attitude correspondante et dans une situation analogue à celles où ils nous ont déjà apparu, sur l'autre vase, à la même place, sont évidemment *Ulysse* et *Diomède;* le premier, avec le *pîlos*, qui suffirait pour le faire reconnaître, à défaut du geste significatif; le second, vêtu d'une *peau d'animal*, qui offre une particularité nouvelle, en même temps qu'un trait caractéristique. Ce trait se rapporte, en effet, à l'une des circonstances de l'Iliade, où *Diomède* et *Ulysse* prirent seuls une part commune, et la seule aussi où l'un des deux héros pût se montrer sous un pareil costume. C'est l'aventure de *Dolon surpris par Ulysse et Diomède*, au moment où l'imprudent Phrygien, *couvert d'une peau de loup*[3], cherchait à s'introduire ainsi déguisé dans le camp des Grecs. On a déjà cru plus d'une fois reconnaître cet épisode homérique, mais en ne tenant aucun compte des circonstances de la tradition poétique; ce qui laisse subsister beaucoup d'incertitude sur des interprétations aussi arbitraires[4]. L'on a été plus heureux,

(1) Quint. Calab. *Post-Homer.* III, 278-80 :

> Ἔνθα καὶ Ἱππολόχοιο δαΐφρονα δάμνατο παῖδα
> Αἴας ὀβριμόθυμος· ὁ δ' ΥΠΤΙΟΣ ἀμφ' Ἀχιλῆα
> ΚΑΠΠΕΣΕΝ.

(2) Cette partie du vase est malheureusement endommagée de manière à n'avoir pu être restaurée; mais cet accident n'a causé presque aucun tort à la composition elle-même; il n'y a que la figure de *Diomède* qui en ait souffert un peu, comme on le voit d'après le dessin.

(3) Homer. *Iliad.* x, 334 :

> Ἕσσατο δ' ἔκτοθεν ῥινὸν πολιοῖο λύκοιο.

(4) Le vase publié par M. Schorn, *Homer nach Antiken*, IX, IV, et reproduit par M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. CV, t. I, p. 199-200, n'a rien d'assez caractérisé, ni dans l'action, ni dans le costume des personnages, pour être rapporté à ce sujet, plutôt qu'à tout autre. Le vase de la seconde collection d'Hamilton, Tischbein, t. I, pl. XXIII; Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XVI, n. 1, avec une inscription qui a fait jusqu'ici le tourment des antiquaires, et qui a résisté même à la sagacité de M. Boeckh, *Corp. inscript. græc.* n. V, p. 12-13, et *Addend.* p. 868-9; ce vase, dis-je, où l'on a cru trouver l'aventure de *Dolon surpris par Ulysse et Diomède*, n'offre réellement aucun des traits de la relation homérique. M. Inghirami a pourtant reproduit cette explication, proposée d'abord par Italinsky, sans paraître y trouver la moindre difficulté, *Galler. omer.* tav. CVI, comme il a admis sans hésitation l'interprétation que Fiorillo avait donnée de l'inscription, *Dissertat. de inscrip. græc. vasc. gr.* Gotting. 1804, 4, que les maîtres de la science ont déclarée indigne de toute critique. Je ne dois cependant pas dissimuler que M. Boeckh, s'appuyant sur l'opinion de M. Hirt,

sur les pierres gravées, où ce sujet se produit de manière à ne pouvoir être méconnu[1]. Mais ce n'est véritablement que dans les peintures du précieux manuscrit de l'Iliade, découvert dans la bibliothèque Ambroisienne et publié par M. Angelo Mai, que le *déguisement* et la *mort de Dolon* se sont offerts, pour la première fois, exprimés dans toute la naïveté du récit homérique, à laquelle il n'a manqué, pour être fidèle à son génie, qu'une exécution plus habile[2]. Dans la première partie de cette peinture, *Dolon, la tête et le dos couverts d'une peau de loup*, va recevoir le coup mortel de la main d'Ulysse, qui l'a déjà saisi; dans la seconde, le malheureux Phrygien vient de payer de sa tête son audace imprudente. La scène représentée sur notre vase est celle qui succède immédiatement à cet acte sanguinaire; c'est l'instant où les deux héros, vainqueurs de Dolon et maîtres de sa dépouille, délibèrent sur la conduite qu'ils ont à tenir. *Ulysse* se montre encore ici dans l'attitude du conseil, avec le même geste significatif qu'on lui voit sur une pierre gravée relative au même sujet. *Diomède* s'est revêtu de la *peau de loup enlevée à Dolon*[3], sans doute afin de faire servir au succès de leur périlleuse entreprise une dépouille qu'il se propose d'offrir plus tard à Minerve[4]. Cette particularité s'éloigne du récit homérique, suivant lequel Ulysse consacre sur-le-champ à sa divinité tutélaire les armes de Dolon. Mais une pareille variante, dérivée sans doute de quelque autre source, n'a rien qui doive surprendre sur des monumens qui nous ont déjà offert tant de circonstances étrangères aux données homériques; et je puis ajouter que, sur un fragment inédit de vase peint, de beau style, relatif au même sujet, le personnage de *Diomède*, désigné par son nom, ΔΙΟΜΕΔΕΣ, apparaît *vêtu entièrement d'une peau de loup*[5]; ce qui prouve que, dès une époque bien antérieure à celle où fut exécuté notre vase, c'était l'image qu'il nous présente qui avait prévalu dans les compositions de l'art, toute contraire qu'elle était au texte homérique. D'ailleurs, Ulysse apparaît ici avec son attribut accoutumé, dans une attitude conforme à son caractère; et sa présence, dans une scène pareille, comporte nécessairement celle de Diomède. Enfin, les accessoires figurés dans cette partie du vase s'accordent tellement avec le motif principal, et concourent si bien à l'intelligence du sujet, qu'on ne peut s'empêcher de l'y reconnaître, à moins de faire violence à tous les élémens de la représentation. L'*arbre* indique la *campagne* où Dolon a été tué[6]. L'*autel*, surmonté de *deux têtes de bélier*, se reconnaît à ce signe pour un *autel funèbre;* et le *vase cinéraire*, dressé sur un cippe, ne se rapporte pas moins évidemment à la même intention, puisque ce ne peut être ici qu'un symbole emprunté aux idées de la civilisation romaine, pour tenir lieu du *monument* érigé à Dolon dans la tradition homérique[7].

s'est prononcé encore pour l'explication d'Italinsky, tout en convenant que la peinture du vase s'accorde peu avec le récit d'Homère. Mais j'avoue que l'idée de M. Hermann, qui se refuse absolument à voir ici un sujet homérique, et qui propose *Ægisthe assailli par Oreste et Pylade*, me paraît infiniment plus probable; voy. son écrit, *über Herrn Prof. Böckh's Behandlung der Griechisch. Inschrift*. p. 34-37.

(1) Deux de ces pierres ont été publiées par Tischbein, avec des explications de Heyne, *Homer nach Antiken*, I, II, p. 17, et IV, p. 27; voy. Millin, *Galer. mythol.* pl. CLXII, n. 571; Inghirami, *Galler. omer.* tav. CVII et CIX. La meilleure gravure qui ait encore été donnée de la première des pierres en question, est celle qui se trouve dans le *Voyage pittoresque* de M. de Choiseul, t. II, p. 177 et 339.

(2) *Iliad. Fragm. Ambros.* tab. XXIV.

(3) Homer. *Iliad.* X, 458 9:

Τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κτιδέην κυνέην κεφαλῆφιν ἕλοντο,
Καὶ ΛΥΚΕΗΝ.

(4) *Ibid.* 462-4.

(5) Ce fragment, provenant, avec beaucoup d'autres pareils, d'une fouille de Corneto, a passé des mains de l'antiquaire romain, Melch. Fossati, dans le cabinet de M. le duc de Luynes. *Ulysse* figure aussi sur le même fragment, et il y est pareillement désigné par son nom, sous une forme éolienne, ΟΛΥΣΣΕΥΣ.

(6) Homer. *Iliad.* X, 466:

Θῆκεν ἀνὰ μυρίκην....... ......
. ..... .μυρίκης τ' ἐριθηλέας ὄζους.

(7) *Ibid.* Δέελον δ' ἐπὶ ΣΗ͂ΜΑ τ' ἔθηκε.

§ V.

La *fable de Philoctète*, abandonné par les Grecs dans l'île de Lemnos, puis ramené de ce long exil sous les murs de Troie, pour aider à en consommer la ruine, est une des circonstances du drame de l'Iliade qui paraissent avoir été le plus anciennement célébrées dans les traditions poétiques. Cette fable est indiquée par Homère[1]; Bacchylide en avait fait un des principaux sujets développés dans ses *Dithyrambes*[2]; et la manière dont Pindare y fait allusion[3], suffit pour prouver à quel point l'opinion qui attribuait à l'intervention de Philoctète une si grande part dans la chute de Troie, s'était dès lors concilié l'assentiment général. Dès lors aussi, la fable de Philoctète devint une de celles que les poètes tragiques s'étudièrent à l'envi à revêtir des traits et des couleurs de la scène. On sait qu'Æschyle[4] et Euripide[5], avaient composé chacun une tragédie de ce nom, dont il ne nous est resté qu'une faible idée et quelques traits épars. Mais celle de Sophocle, qui s'est conservée toute entière, et qui passe à juste titre pour un des chefs-d'œuvre du théâtre antique[6], peut servir à nous consoler, même d'une perte plus grave.

Les arts d'imitation s'étaient emparés d'assez bonne heure aussi d'un sujet si favorable, où tant de souvenirs illustres se trouvaient mêlés à tant d'images pathétiques. L'une des peintures dont Polygnote avait orné l'intérieur du bâtiment situé à gauche de l'entrée des *Propylées*, représentait *Philoctète, à qui l'adroit Ulysse dérobe l'arc et les flèches d'Hercule*[7]. On sait, par une épigramme de l'Anthologie[8], que Parrhasius s'était exercé sur le même sujet; et l'antiquité a célébré un tableau d'Aristophon, où *Philoctète*, en proie aux douleurs les plus aiguës, inspirait à-la-fois la sympathie pour ses souffrances, et le plaisir, pour la vérité de l'imitation[9]. Tous ces chefs-d'œuvre de la peinture antique sont irrévocablement perdus pour nous; et il ne nous a même pas été donné d'en conserver au moins une réminiscence, sur ces peintures de vases grecs, qu'on peut regarder jusqu'à un certain point comme autant de dessins originaux, émanés d'habiles maîtres de la Grèce, et reproduits par des mains

(1) Homer. *Iliad.* II, 723; conf. Scholiast. *ad h. l.*

(2) Schol. Pindar. *ad Pythic.* I, 100, II, 305, ed. Boeckh.

(3) Pindar. *Pythic.* I, 100-109.

(4) Voy. les Fragmens du *Philoctète* d'Æschyle recueillis et expliqués par Schütz, t. V, p. 160-65. Un des vers de cette tragédie est cité par Aristote, *Poëtic.* § XXXVII.

(5) Indépendamment de quelques vers du *Philoctète* d'Euripide cités par Aristote, *Rhetor. ad Alexandr.* c. XVIII, et *Ethic. Nicomach.* VI, 8, par Stobée, Tit. XX, p. 172, et XXXVIII, p. 230, et par d'autres, nous possédons un extrait de cette tragédie fait par Dion Chrysostôme, *Orat.* LII, p. 549, A, ainsi qu'une exposition en prose du prologue, due au même écrivain, *Orat.* LIX, p. 574, D; voy. Valckenaer, *Diatrib.* 117-128; Matthiæ, Euripid. *Fragment.* 275-289. Il paraît aussi que Sophocle avait composé un second *Philoctète;* voy. Hasselbach, *über den Philoktet des Sophokles*, Stralsund, 1818, S. 158, Anm. 29.

(6) Il nous est resté aussi des fragmens d'un *Philoctète* latin d'Attius, qui paraît avoir été composé à l'imitation du drame de Sophocle; ce sont quelques vers cités par Cicéron, *Tuscul.* II, 10, et par les Grammairiens, Varron. *de L. L.* I, 82, ed. Bip.; Non. *vv. Dulcitas* et *Tetritudo;* voy. Lange, *Vindic. Trag. rom.* 17-18.

(7) Pausan. I, 22, 6.

(8) C'est la ve des épigrammes de Glaucus, *Analect.* t. II, p. 348, Brunck.; conf. Julian. *Ep.* XXVII, *ibid.* p. 499.

(9) Plutarch. *de aud. Poet.* § 3, t. I, p. 69, ed. Hutten. Plutarque fait encore mention ailleurs, *Sympos. quæst.* V, I, de cette peinture d'Aristophon, en la comparant, sous le même rapport, à la Jocaste, statue célèbre de Silanion; et d'après un passage de Philostraste, *Epist.* XXII, τὸν γοῦν ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΝ ἐν τούτοις ΓΡΆΦΟΥΣΙ τοῖς ἐρύμασιν, ὡς ΧΩΛῸΝ καὶ νοσοῦντα, on doit presumer que *Philoctète* était représenté habituellement dans ces peintures, *debout et boitant*, tel que le montrait aussi le fameux bronze de Pythagore, au sujet duquel il existe une épigramme de l'Anthologie, *Adespot.* CCXCIV, le même qui a fait dire à Pline, XXXIV, 8, 19, qu'*on souffrait de la douleur de son ulcère en le voyant boiter: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur;* conf. Jacobs. *Antholog. Pal.* t. II, p. 658, n. 111, 113. Je ne saurais dire si la *tête* de *Philoctète* que possède le duc d'Ahremberg, et dont parle M. Schorn, *Homer nach Antik.* VII, 42, provient de quelque répétition antique de cette statue célèbre, et j'ignore même d'après quels motifs l'habile antiquaire attribue cette *tête* à Philoctète; c'est un point sur lequel il nous fait espérer des explications, qui ne sauraient manquer d'être satisfaisantes.

subalternes. Jusqu'ici le sujet de Philoctète ne s'est montré avec certitude sur aucun des nombreux vases peints que nous possédons. Celui où M. Millingen a cru découvrir le trait de *Philoctète blessé par un serpent, au pied de l'autel de Chrysé*[1], est tellement endommagé, qu'on ne peut établir rien de solide sur une base aussi défectueuse; et je ne saurais dire jusqu'à quel point l'on doit se fier à l'interprétation d'un autre vase, de la collection de M. le prince de Canino, où l'on a vu *Philoctète jurant à Hercule de ne pas révéler l'endroit où sont déposés ses restes*[2]. Ce n'est donc que sur quelques pierres gravées qu'il nous est permis de retrouver aujourd'hui une faible image des grands travaux de l'art grec, relatifs à ce personnage mythologique[3]. Mais c'est sur-tout à l'art étrusque que nous sommes redevables de nous avoir conservé plusieurs répétitions de quelque excellente composition grecque, toutes dérivées d'un même type, et toutes avec des variantes qui prouvent que les artistes étrusques apportaient, même dans ces travaux du dernier ordre, une assez grande liberté d'exécution. Il s'agit de bas-reliefs, en albâtre de Volterra, qui décorent la face antérieure d'urnes cinéraires, trouvées dans la nécropole de cette ancienne cité étrusque. Mais avant de passer à l'explication de deux de ces monumens encore inédits que je publie, il ne sera pas hors de propos de dire un mot de quelques autres monumens relatifs à Philoctète, ou attribués à ce personnage avec plus ou moins de fondement.

Je parlerai en premier lieu d'un bas-relief qui dut quelque célébrité à Winckelmann, qui l'avait possédé et qui l'a publié[4], mais d'une manière assez peu exacte, et avec une explication passablement arbitraire. On y voit, des deux côtés d'une *stèle*, qui supporte une *statue de Minerve*, et autour de laquelle est entortillé un *serpent*, deux figures, c'est à savoir d'une part, la *Victoire ailée*, présentant au serpent un objet, maintenant effacé, qui devait être une *patère*; de l'autre, un *Guerrier* debout, la tête inclinée, dans une attitude mélancolique. Toute l'argumentation par laquelle Winckelmann s'était efforcé de trouver ici Philoctète, pèche tellement par sa base, qu'elle ne saurait comporter aujourd'hui une réfutation sérieuse. L'opinion de Visconti, qui reconnaissait dans ce *Guerrier*, placé vis-à-vis de la *Victoire*, Thémistocle ou Cimon, témoin du sacrifice offert à Minerve Poliade, en action de grâces d'une victoire navale[5], offrait beaucoup plus de vraisemblance, sans être tout-à-fait exempte de difficultés, par ce mélange de personnages réels et historiques avec des figures d'un ordre allégorique, qui n'était pas étranger à l'art grec, mais dont cet art, toujours dirigé dans ses conceptions par un sens droit et une raison exquise, n'usa jamais qu'avec sobriété et avec goût. L'interprète des *Monumens du musée Napoléon* s'est contenté de voir

(1) Millingen, *Vases grecs*, pl. 1.

(2) *Catalogo di scelte Antichità*, n° 625, p. 45.

(3) Deux de ces pierres gravées, de la collection de Stosch, ont été publiées par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 118 et 119; une troisième, sur l'authenticité de laquelle on pourrait élever des doutes, est gravée dans le *Cabinet d'Orléans*, t. I, n. 91; voy. aussi Visconti, *Oper. var.* t. II, p. 358; il s'en trouve enfin une quatrième dans les *Monumens Homériques* de Tischbein, VII, IV, p. 41, 45, mais dont je ne suis pas bien sûr que le véritable sujet soit *Philoctète*, comme l'a pensé le savant éditeur de ces monumens, M. Schorn; voy. les observations que j'ai faites à ce sujet dans le *Journ. des Sav.* mars 1828, p. 176. Mais, de tous les monumens qui nous sont parvenus de la glyptique antique, le plus intéressant à tous égards est sans doute la belle pierre qui porte le nom de *Boëthos*, ΒΟΗΘΟΥ, et qu'on pourrait croire une imitation de la peinture d'Aristophon. Cette pierre a été publiée d'abord par M. de Choiseul-Gouffier, qui l'avait acquise lui-même dans l'Asie-Mineure; voy. son *Voyage pittor.* II, pl. XVI, p. 155. J'ai relevé ailleurs, de la part de Millin, qui avait reproduit la pierre de Boëthos dans sa *Galerie mytholog.* pl. CXV, n° 604, sans ajouter son nom sur la liste des anciens graveurs, une omission qui a causé celle de M. Sillig; voy. ma *Lettre à M. Schorn*, p. 36.

(4) *Monum. ined.* n. 120. Ce bas-relief se voit maintenant au musée du Louvre, où il est indiqué, dans la *Notice* de M. de Clarac, sous le n° 175.

(5) Voy. sa *Description des Antiques*, n. 137, p. 54, de la dernière édition (1817), et ses *Œuvr. div.* t. IV, p. 479.

ici un *Sacrifice fait par un guerrier à Minerve Poliade*[1], en entourant l'idée fondamentale, empruntée à Visconti, de quelques conjectures qui lui sont propres, et qui n'y ajoutent pas beaucoup de mérite. Enfin, le continuateur de Visconti n'a pas cru devoir se prononcer entre celui-ci et Winckelmann[2]; ce qui reporte précisément la question au même point où l'avait laissée le premier antiquaire qui avait entrepris de la résoudre; et ce qui montre combien peu la science a marché, à la vérité sur ce seul point, dans l'intervalle de plus d'un demi-siècle.

Mais il y a lieu de s'étonner qu'aucun des antiquaires qui ont écrit depuis Winckelmann[3] ne se soit donné la peine de confronter avec ce monument une répétition du même bas-relief, apportée de la Grèce et conservée au musée Britannique, qui pouvait servir, à raison de quelques variantes qu'elle présente, à répandre un nouveau jour sur la question du type original. Winckelmann, qui en avait eu connaissance d'une manière indirecte, à ce qu'il paraît[4], aurait dû fixer sur ce point l'attention de ses successeurs; et d'Hancarville, qui écrivait à-peu-près à la même époque, et qui a donné une description assez détaillée de ce bas-relief, en reproduisant à son tour celui de Winckelmann[5], pouvait encore leur rendre le même service. Quoi qu'il en soit, le monument en question est maintenant publié[6], et il est facile de juger, par la comparaison qu'on en peut faire avec le bas-relief de Winckelmann, jusqu'à quel point sont fondées les interprétations diverses auxquelles celui-ci a donné lieu. La *statue de Minerve* remplacée par un *trophée*, montre qu'il ne peut être question, ni sur l'un ni sur l'autre, d'un *sacrifice à Minerve Poliade*, comme sujet principal. La substitution d'une simple *Prêtresse*, ou d'une *Femme*, à la *Victoire*, prouve qu'il ne s'agit pas non plus d'un *sacrifice relatif à quelque victoire célèbre;* et l'hypothèse qui faisait du *Guerrier*, témoin de ce sacrifice, *Thémistocle* ou *Cimon*, ces deux grands héros de la marine athénienne, tombe par cette seule considération. Mais une circonstance toute nouvelle permet d'apprécier le véritable objet de ce monument : c'est la liste de personnages appartenant à plusieurs peuples grecs, et inscrits sur ce marbre, laquelle liste indique que c'est ici un bas-relief funéraire, l'une de ces *stèles* érigées sur un tombeau commun à plusieurs guerriers morts ensemble sur le même champ de bataille, dans

(1) T. IV, pl. XI, p. 33-36. Zoëga approuve cette explication, qu'il ignorait due en partie à Visconti, *Bassirilievi*, t. I, p. 260, not. 5.

(2) Clarac, *Notice*, etc. n° 175, p. 85.

(3) Il faut excepter Zoëga, qui fait mention de la répétition citée par Winckelmann, mais sans se douter que ce marbre se trouvât au musée Britannique; voy. ses *Bassiril.* t. I, p. 260, not. 5.

(4) La manière dont Winckelmann s'exprime, p. 162, au sujet de ce marbre, comme étant *un bas-relief funéraire apporté de la Grèce par un gentilhomme écossais, avec une inscription grecque relative au défunt*, n'est pas en tout point d'accord avec le monument même, tel que nous le connaissons à présent; d'où il semble résulter que l'illustre antiquaire n'avait pas eu le marbre sous les yeux; à moins qu'il ne s'agisse d'un autre bas-relief, dont l'inscription était relative à un seul personnage, au lieu d'offrir une liste de noms propres; ce qui est encore plus problable.

(5) *Recherches sur les Arts de la Grèce*, t. I, pl. XXIX, p. 489, note 163. D'Hancarville était d'avis que ce monument, dans chacune de ses répétitions, avait rapport à une *Fondation de ville;* opinion qui, pour être dénuée de raison, n'est pourtant pas aussi capricieuse ni aussi bizarre que la plupart des idées de cet antiquaire. Du reste, il avait été frappé de l'analogie de ces bas-reliefs avec les monumens dits *choragiques;* et il regardait les uns et les autres comme des productions de l'art athénien; ce qui est conforme à la vérité, et ce qui ne laisse pas de faire aussi quelque honneur à sa sagacité.

(6) *Ancient Marbles in the British Museum*, P. II, pl. XLI. Feu Taylor Combe dit, dans la description de ce marbre, qu'il fut apporté en Angleterre par un M. Topham, en 1725, et offert au musée par Sir J. Banks, en 1780; ni ces dates ni ces noms propres ne s'accordent avec le peu de détails donnés par Winckelmann, au sujet du bas-relief possédé par le gentilhomme écossais, qu'il nomme Archimbald Menzies; il serait donc possible que ce fût une autre répétition du même monument, comme je l'ai présumé d'abord; voy. not. 4. Du reste, l'antiquaire anglais semble ignorer que le bas-relief publié par d'Hancarville l'avait été auparavant par Winckelmann; et cette circonstance n'est pas propre à inspirer beaucoup de confiance dans l'exactitude de ses recherches.

quelque expédition glorieuse[1]. Le *sacrifice aux mânes* de ces guerriers est représenté, de la manière la plus conforme à toutes les données de l'art antique, par la *prêtresse* ou plutôt, la *Ville* personnifiée, ΠΟΛΙΣ, qui offre une *libation* au *serpent,* gardien sacré des mânes. Le *Guerrier,* qui s'associe, *la tête penchée,* dans une attitude triste et affligée, à cet acte religieux, exprime, par une de ces abstractions si familières au génie des anciens, *l'Armée entière,* le ΣΤΡΑΤΟΣ, personnifié dans un seul homme; et la *partie antérieure de cheval*, avec une *tête d'homme*, sculptée au-dessus, indique, dans le même système d'abréviation symbolique, la *condition équestre*[2] des guerriers en l'honneur desquels était consacré ce monument, où respire toute la simplicité, jointe à toute l'élégance du goût antique. Il n'y a donc rien là de tout ce que l'on avait si gratuitement supposé; et l'idée de Philoctète, la moins vraisemblable de toutes celles qu'a suggérées ce monument, ne saurait, en tout cas, y rester désormais attachée à aucun titre.

Il en sera de même d'un bas-relief de la villa Albani, où l'on a cru trouver ce personnage mythologique, peut-être avec encore moins de fondement. C'est celui qui représente un *Vieillard barbu, assis sur un amas de rochers, avec un arbre et un serpent près de lui*[3]; image sensible d'un de ces *Génies de lieux*, tels que les avait conçus l'art des Grecs, et tels que nous les montre en effet une foule de monumens antiques, sur le véritable objet de laquelle il est étrange qu'un antiquaire comme Zoëga ait pu se méprendre, au point d'admettre sans restriction et de se borner à reproduire l'explication de Raffei[4].

(1) Il exista dans la Grèce un assez grand nombre de ces tombeaux, érigés en commun à des guerriers qui avaient péri en combattant pour la même cause. Ce genre de monumens s'appelait en général Μνῆμα κοινόν, ou Πολυάνδριον, sauf les circonstances particulières qui avaient motivé des dénominations locales, telles que celle de l'*Æsymnion*, tombeau commun existant à Mégares, Pausan. I, 43, 2 et 3; j'en citerai quelques exemples. On voyait, sur l'*agora* de Phigalie, un *tombeau commun*, πολυάνδριον, érigé en l'honneur de *cent Oresthasiens*, qui avaient scellé de leur sang la délivrance de cette ville; et Pausanias, à qui nous devons la connaissance de ce fait, ajoute qu'*on rendait chaque année aux mânes de ces guerriers les honneurs héroïques :* Ὡς ἥρωσιν ἐναγίζουσιν ἀνὰ πᾶν ἔτος; c'est précisément la cérémonie, renouvelée annuellement en tant d'autres endroits de la Grèce, qui dut fournir le motif de nos bas-reliefs. Sur la route de Gortyne à Mégalopolis, aussi en Arcadie, Pausanias vit encore un de ces *tombeaux communs*, qui se nommait ici παραιβάσιον, à raison d'une de ces circonstances particulières, VIII, 28, 4. Les Grecs morts à Platées avaient, aux portes de cette ville, un *tombeau commun*, μνῆμα κοινόν, différent de ceux des Athéniens et des Spartiates, lesquels constituaient aussi, pour chacun de ces deux peuples, des monumens du même genre, Idem, IX, 2, 4. Près des portes de Thèbes, Pausanias vit encore un *polyandrion*, où avaient été recueillis les corps des guerriers qui avaient péri en défendant leur patrie contre Alexandre, Idem, IX, 10, 1. Mais c'est surtout dans l'Attique qu'il exista beaucoup de ces monumens, érigés en l'honneur d'Athéniens et d'autres Grecs auxiliaires, qui avaient pris part à des combats glorieux pour Athènes, ou même d'esclaves qui avaient obtenu, au même titre, par un décret du peuple, l'honneur d'une sépulture publique, Idem, I, 29, 5 et 6. Tous ces monumens étaient décorés, sur le faîte ou sur la face antérieure, d'une *stèle* portant les noms des guerriers ensevelis dans le même tombeau, après avoir péri sur le même champ de bataille; telle qu'était la *stèle* érigée sur le tombeau de Léonidas, à Sparte, avec les noms de tous ses compagnons de gloire, Idem, III, 14, 2; et sans doute que ces sortes de *stèles* étaient ornées en outre de bas reliefs conformes à la destination funéraire des monumens, ou relatifs à la condition des personnages, ainsi qu'on en a tant d'exemples dans Pausanias, sans compter ceux qui nous en sont restés sur les monumens mêmes; et l'on voit combien nos bas-reliefs, véritables *stèles* attiques, rentrent, sous ce double rapport, dans la classe des monumens funéraires dont il s'agit.

(2) Cette condition était celle des personnes libres, qu'on désignait de cette manière, dans le langage attique : Οἱ τὴν ἱππάδα τελοῦντες, et qui formaient à Athènes la seconde classe de citoyens, dans l'ordre politique, Pollux, VIII, 10, 131; Aristot. *Polit.* IV, 10, 10. C'est la même classe de citoyens qu'on appelait, en d'autres états de la Grèce, ἱππόται, ἱπποβόται; voy. Wachsmuth, *Hellenische Alterthumskunde*, I, 155, et qui répondait en partie à l'ordre équestre des Romains. D'après l'exemple de l'Anthémion, fils de Diphilus, qui, pour avoir été élevé de la classe des *mercenaires* à celle des *chevaliers*, ἀπὸ τοῦ θητικοῦ τέλους εἰς τὴν ἱππάδα, s'était fait représenter, dans un monument placé à l'Acropolis d'Athènes, sous la figure d'un *homme debout, avec un cheval près de lui,* ἵππος ἀνδρὶ παρεστηκώς, Pollux, *loc. supr. laud.;* conf. Jacobs., *Anthol. Pal.* vol. III, part. III, sect. VIII, p. 766, 14, on doit présumer que cette image était le type consacré en pareille occasion; et de là vient sans doute que, sur tant de vases peints, on voit un *jeune homme debout près d'un cheval;* c'était l'expression figurée de la *condition équestre personnifiée.* J'ai cru devoir placer ici cette observation, qui rectifie et complète les notions précédemment exposées, *Orestéide*, p. 153, not. 4.

(3) Raffei, *Dissertaz.* IV, p. 73, sgg.

(4) *Bassiril.* t. I, tav. LIV, p. 258-263. Cette explication a été rejetée, d'un commun accord, par Visconti, *Mus. P. Clem.* t. IV, tav. XVI, p. 31, not. *d;* t. V, tav. XVI, p. 30, not. *g;* et par C. Fea, *Indicaz. antiq.* etc. n. 539, et *Stor. dell' Art.* t. I, p. 338, colon. 1.

Ces monumens écartés, il s'agit de rechercher s'il nous en est parvenu quelque autre, qui ait véritablement rapport à l'histoire de Philoctète. Tel est en premier lieu le beau miroir de bronze qui représente la *Guérison de Philoctète, opérée par la main de Machaon*[1]. Les deux figures sont désignées indubitablement par les inscriptions, ΦEVVTE, MAΨAH, qui les accompagnent, et qui offrent les noms grecs sous leur forme étrusque; signe certain, auquel on peut reconnaître, indépendamment du style et du travail, une œuvre originale de l'art étrusque. L'intervention de *Machaon* prouve que l'auteur de ce monument avait suivi de préférence la tradition grecque qui avait prévalu chez les Romains[2], plutôt qu'une autre tradition, répandue aussi parmi les Grecs d'une époque plus récente, et exprimée par Quintus de Smyrne[3], laquelle attribuait à Podalire la guérison de Philoctète[4]; et cette observation, si indifférente qu'elle puisse paraître, n'est pas tout-à-fait sans importance, attendu qu'elle peut servir d'élément propre à déterminer l'époque romaine de la plupart de ces monumens étrusques.

Ce sont aussi des monumens de l'art étrusque, produits d'après les modèles et les traditions de la Grèce, qui nous montrent *Philoctète*, au moment le plus pathétique de l'action intéressante qui devint la fable de tant de tragédies antiques. Le drame latin d'Attius, qui dut populariser à Rome les conceptions du génie grec, fut sans doute la source où les auteurs de ces monumens puisèrent immédiatement le motif principal de leurs compositions; et c'est encore là un argument de plus, à l'appui de tous ceux que j'ai déjà fait valoir, pour prouver que la plupart des urnes étrusques qui nous restent, durent être exécutées, comme autant d'émanations des tragédies romaines, sous l'influence plus ou moins directe du théâtre grec. Il est d'ailleurs singulier que ni Winckelmann, ni Visconti lui-même, sans parler de tant d'autres antiquaires contemporains, n'aient fait la moindre attention aux urnes étrusques représentant la *fable de Philoctète*, quand ils se montraient si frappés de l'extrême rareté des monumens relatifs à ce personnage[5]. Deux de ces urnes avaient pourtant été publiées par Gori[6], d'une manière, à la vérité, bien peu propre à en donner une idée juste ou favorable; et ces monumens n'avaient pas non plus échappé à l'attention de Zoëga[7], malgré l'indifférence, assez peu raisonnable du reste, qu'il éprouvait en général pour les productions de l'art étrusque. Cette

(1) Publié d'abord par M. Schiassi, *de Pateris Antiquorum*, tab. I, puis par M. Inghirami, qui le premier a eu le mérite d'en reconnaître le sujet, *Monum. etr. ined.* Ser. II, tav. XXXIX, p. 408-416, et qui l'a reproduit dans sa *Galler. omer.* tav. L, p. 108-110. Ce monument avait été décrit en premier lieu, mais sans aucune explication, par Lanzi, *Saggio*, t. II, p. 176.

(2) D'après deux traditions différentes, l'une et l'autre fondées sur des témoignages d'écrivains grecs, et rapportées par le scholiaste de Lycophron, *ad Cassandr.* v. 911 (t. II, p. 869, ed. Müller), la cure de Philoctète aurait été opérée par Machaon, τῇ ὀφιώπιδι πέτρῃ; conf. Tzetz. *Post Homer.* v. 583, Jacobs., ou bien à l'aide de sucs de plantes infusées dans le vin, καὶ ἐπικλύσας οἴνῳ, καὶ ἐπιθεὶς βοτάνην (ὁ Μαχάων); et dans l'un et l'autre cas, je regrette que M. Welcker ne se soit pas expliqué sur ce point, dans le petit écrit, très-savant et très curieux du reste, où il a recueilli la plupart des témoignages qui nous restent sur la médecine et la chirurgie des temps héroïques, *die ältesten Zeugnisse für innere Heilkunde bei den Griechen*, Berlin, 1832. Quant à l'opinion qui avait cours chez les Romains, relativement à ce point d'antiquité, il suffit, pour l'établir, du témoignage de Properce, *Eleg.* II, 1, 59 : Tarda Philoctetæ sanavit crura MACHAON; conf. Interprett. *ad* Cels. *de Medic.* lib. I, præf. init. J'observe que ces passages ont été omis par Zoëga dans la liste qu'il a donnée des témoignages antiques concernant la fable de Philoctète.

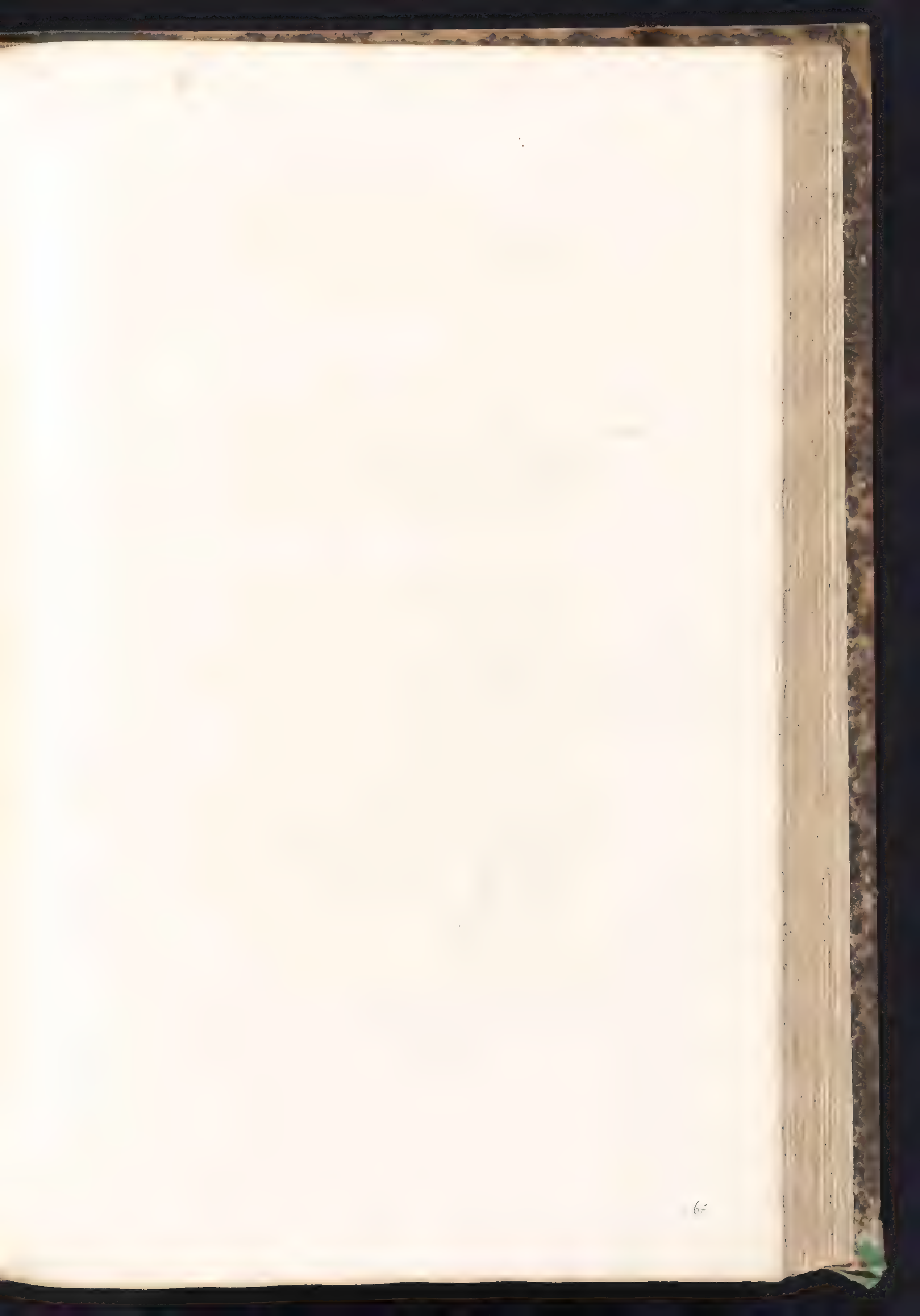
(3) *Post-Homer.* IX, 352, sqq. M. Inghirami, qui remarque que l'artiste étrusque s'est éloigné du récit de Quintus de Smyrne, aurait dû observer plutôt qu'il suivait la tradition grecque, adoptée, de préférence aux autres, par les Romains de son temps.

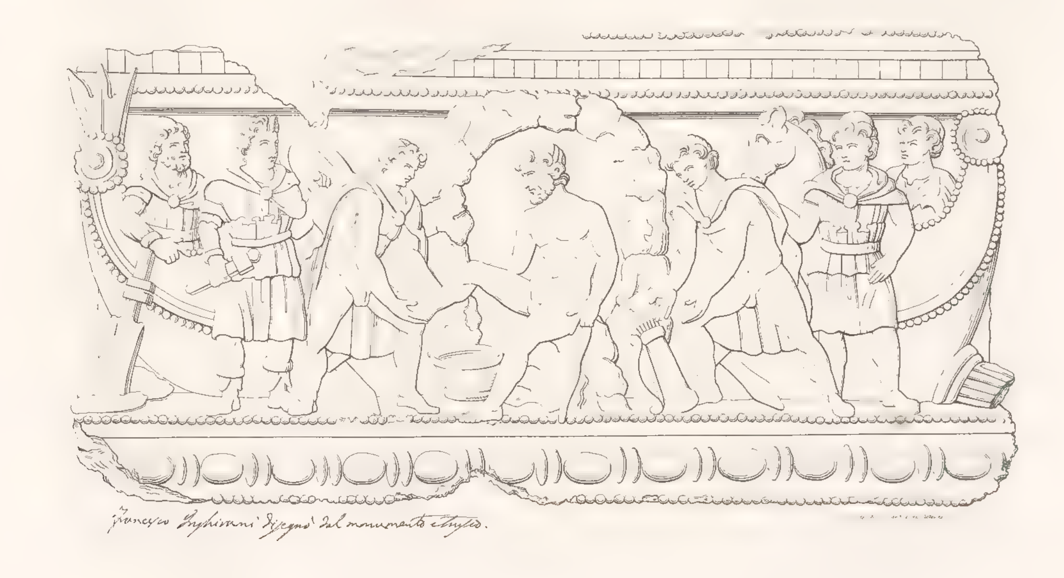
(4) Philostrate dit, d'une manière générale, propre à concilier les diverses traditions, que le héros grec fut guéri *par les Asclépiades*, ὑπὸ τῶν Ἀσκληπιαδῶν, Philostrat. *Heroïc.* V, p. 124, ed. Boissonad.; voy. sur ces *Asclépiades*, Millin, *Monum. inéd.* II, 245.

(5) La même observation pourrait s'appliquer à M. Schorn, qui, dans son explication d'une pierre gravée qu'il a crue relative à Philoctète, n'a fait non plus aucune mention de ces monumens étrusques; voy. son *Homer nach Antik.* VII, IV, p. 41-45.

(6) *Mus. Guarnacc.* tab. VIII; et *Inscript. ant. Etrur.* t. III, tab. XXXIX.

(7) *Bassiril.* t. I, p. 259, not. 4.





Francesco Inghirami disegnò dal monumento etrusco.



indifférence, qui subsiste encore à beaucoup d'égards, sans être devenue pour cela plus légitime, m'a permis de faire entrer dans le domaine de la science deux de ces monumens encore inédits, tirés, l'un de la galerie de Florence, l'autre du musée public de Volterra.

La première de ces urnes[1] représente *Philoctète*, *assis* dans sa grotte, *la jambe droite enveloppée de bandelettes*, τὸν ταρσὸν καλύπτων, *la tête abaissée sur sa poitrine par l'effet de ses longues souffrances*, ξυμπεπτωκότι διὰ τὴν νόσον τῷ προσώπῳ. Il s'appuie des deux mains sur un *arc*, qui doit être celui d'Hercule; et il a près de lui un *carquois* rempli de ces flèches fatales, auxquelles est attachée la destinée de Troie. Il semble écouter avec plus d'attention que de faveur un personnage debout devant lui, que son âge et le *bonnet* qui lui couvre la tête désignent clairement pour *Ulysse*, et dont le geste indique qu'il déploie toute son éloquence pour triompher de l'obstination de Philoctète. Derrière le héros, un jeune homme qui s'incline d'une manière où se peignent à la fois la supplication et le respect, ne saurait être que *Néoptolème*, joignant ses prières aux sollicitations d'Ulysse. Des deux côtés de cette scène, si bien conçue dans sa disposition générale, sont deux groupes d'un *Personnage tenant un cheval par la bride;* indication du *Chœur* de la tragédie grecque, au moment où tout se dispose pour le *départ;* en sorte que c'est ici l'image réduite du dernier acte de cette tragédie, où chaque personnage se montre avec l'attitude qui lui convient, avec son caractère fidèlement exprimé, et avec le costume grec; toutes choses qui suffiraient, à défaut du mérite d'exécution porté à un assez haut degré, pour indiquer que ce bas-relief étrusque doit être une copie de quelque belle composition d'une école grecque.

La seconde de nos urnes étrusques[2], d'un travail bien moins soigné, mais d'une composition au moins aussi remarquable et plus neuve encore, offre *Philoctète*, dans une situation différente, avec cette *barbe* et ces *cheveux en désordre*[3] qui formaient, sur le théâtre grec, le trait caractéristique de sa physionomie. Il est *assis* dans sa grotte, et appuyé d'une main sur un *bâton noueux*, tandis que de l'autre il soulève avec peine sa jambe malade, qu'un *Jeune Grec* tient de ses deux mains, sans doute pour y appliquer quelque remède salutaire. C'est ce qu'indique un *grand vase*, de la forme de *bassin*, λεβής, posé à terre aux pieds du fils de Pœan. *Néoptolème*, qui se retrouve ici à la même place, et presque dans la même attitude, semble vouloir profiter de l'attention exclusive donnée par Philoctète aux soins dont il est l'objet, pour s'emparer de l'*arc* et du *carquois* d'Hercule. C'est aussi ce que l'on peut inférer de la manière dont est représenté *Ulysse*, assis à la proue de son vaisseau, la main

(1) Voy. planche LV. Ce bas-relief était réellement inédit, quand je le fis dessiner, pour mon recueil, dans la galerie de Florence; depuis, il a été publié par M. Inghirami, dans sa *Galler. omer.* tav. XLIX, mais dans un dessin tellement réduit, qu'on ne saurait regarder comme étant devenue inutile, ou même comme ayant été prévenue, la publication que j'en fais à mon tour, et qui me paraît, s'il m'est permis de le dire, plus propre à fixer le jugement des antiquaires sur le mérite du monument original.

(2) Voy. planche LIV.

(3) C'est ainsi, en effet, que le représente Philostrate le jeune, *Imag.* XVII : ΚΟΜΗΝ τε καὶ αὐχμοῦ πλήρη δεικνύς, καὶ τὴν γενειάδα ὑπανεστηκὼς καὶ φρίττων; et tel, sans doute, était composé le *masque* de ce personnage dans les représentations dramatiques; voy. Pollux, IV, 117. Cette manière de porter sa *chevelure*, avec un costume analogue, formait un double trait propre au personnage de Philoctète, qu'on pourrait croire modelé d'après ces expressions homériques, *Odyss.* XXIV, 248 : αὐχμεῖς δὲ κακῶς, καὶ ἀεικέα ἕσσαι; et je rappelle, à cette occasion, qu'il existait presque autant de coiffures particulières, pour chacune des figures héroïques que l'on produisait sur la scène. Telle était, entre autres, celle d'*Hector*, dont la *chevelure abondante et touffue*, *rejetée en arrière sur ses épaules*, avait fait donner l'épithète d'*Hectoréenne* à toute coiffure de ce genre, Pollux, II, 3, 29 : Καὶ Ἑκτόρειος κόμη, ... ἣν Τιμαῖος.. λέγει, περικεχύσθαι τῷ τραχήλῳ; conf. Hesych. v. Ἑκτόρειοι. κομῆται; Salmas. *de Cæsar. viror.* c. XI, p. 335; Meurs. *Comment. ad* Lycophr. v. 1133. C'est une particularité du costume antique qui avait tout-à-fait échappé à la mémoire de M. Letronne, quand ce savant a prétendu, d'une manière si peu vraisemblable du reste, que les mots μετ' οὐδεμιᾶς κόμης, appliqués à Hector dans un passage de Philostrate le jeune, *Heroïc.* p. 68, signifient qu'Hector était *absolument sans cheveux*.

sur le *gouvernail*, observant de loin l'effet de son stratagème, et caché aux regards de Philoctète par un *Guerrier grec*, qui se couvre en avant de son bouclier, évidemment avec l'intention que je suppose. Néoptolème est accompagné d'un *Jeune Grec*, qui tient un *cheval par la bride*, indice d'un prochain *départ;* et plus loin un *autre Grec*, assis dans un navire, représente la flotte mouillée sur le rivage, et amarrée dans le port, au moyen d'un tronçon de colonne. Qui ne reconnaîtrait encore, à tous les traits de cette composition, cet autre acte de la tragédie grecque, où Philoctète s'est laissé surprendre à la pitié trompeuse des Grecs et aux artifices de Néoptolème dirigé par Ulysse? Si l'on rapproche maintenant de nos deux bas-reliefs ceux des urnes déjà publiées par Gori, sur l'une desquelles *Philoctète*, dépouillé de ses armes par la ruse du roi d'Ithaque, apparaît debout dans sa grotte, s'adressant aux sentimens généreux de *Néoptolème*, pour en obtenir qu'elles lui soient rendues; et, sur l'autre, ce même *Philoctète*, près d'être abandonné par les Grecs, entre *Ulysse* qui s'éloigne, et *Néoptolème* qui balance, implorant en vain la pitié, et menacé d'un exil éternel, on verra que les scènes principales de la tragédie de Sophocle, que toutes les situations pathétiques de ce drame intéressant, avaient été fixées par l'art étrusque dans une suite de bas-reliefs qui sert à montrer, d'une manière péremptoire et décisive, sous quelle influence et à quelle époque ont été produites ces sculptures étrusques, espèce de traductions figurées du théâtre grec converti lui-même en langage romain.

§ VI.

L'Enlèvement du Palladium, effectué par Ulysse et Diomède, était une des scènes du drame de l'Iliade qui avait été le plus fréquemment traitée par les anciens artistes, sous toutes les formes dont elle était susceptible, et dans toutes les circonstances qu'elle pouvait fournir au génie de l'imitation. Il serait impossible de se faire une idée juste du grand nombre de représentations figurées de toute espèce, auxquelles put donner lieu ce trait mythologique; et aujourd'hui même, que tant de monumens ont disparu sans retour, ce serait une tâche difficile que d'entreprendre une énumération complète de tous ceux qui nous restent, concernant le sujet en question[1]. Aussi me contenterai-je d'exposer brièvement les notions qui se rapportent à une circonstance de ce sujet, laquelle s'est assez rarement produite sur les monumens antiques pour mériter à ce titre quelque attention de la part des antiquaires.

(1) C'est sur-tout dans la classe des pierres gravées que ce sujet est le plus souvent reproduit, et cette classe fut si nombreuse, dans l'antiquité grecque et romaine, qu'indépendamment des monumens de ce genre recueillis dans des dissertations particulières par M. Lewezow, *über den Raub des Palladiums*, etc. 1801, fol., et par Millin, *Mémoire sur quelques pierres gravées représentant l'enlèvement du Palladium*, Turin, 1812, in-4°, il en existe plus d'un encore qui ont échappé aux recherches de ces savans, sans compter ceux qui se découvrent tous les jours; voy. à ce sujet Visconti, *Mus. Worsley*. IV, 9, et *Oper. var.* II, p. 278 et 357. Il n'en est que plus étonnant de rencontrer si rarement jusqu'ici ce sujet sur les vases peints, notamment sur ceux du royaume de Naples, où le nom de Diomède avait dû laisser tant de souvenirs. Je ne connais encore actuellement, en fait de vases représentant l'*enlèvement du Palladium*, que celui du musée Charles X, provenant d'Armento, dans la Basilicate, qui a été publié par M. Millingen, *anc. uned. Monum.* Part. II, pl. XXVIII, p. 73-78, et qui est d'un âge de décadence; et un autre vase, qu'on présume trouvé aux environs de Cumes, et qui se trouve actuellement au musée de Berlin; encore faut-il admettre l'explication qu'en a donnée M. Hirt, *Annal. dell' Instit. di corrisp. archeol.* t. II, p. 98, sgg. tav. agg. D, et qui n'est pas exempte de graves difficultés. Du reste, je ne sache pas que le sujet en question se soit encore produit sur aucun des nombreux vases grecs récemment trouvés dans la campagne de Rome; et il n'en est fait aucune mention, ni dans le *Catalogue* du prince de Canino, ni dans le *Rapport* de M. Éd. Gerhard, ni enfin dans la *Description de trente-deux vases choisis dans la collection de M. Campanari*, qui vient d'être publiée à Londres, et qui est l'ouvrage du savant antiquaire Bröndsted.





Le monument qui nous la présente est un de ces vases de la forme de *lêkythos*[1], d'une fabrique qu'on doit présumer proprement et originairement attique[2], dont le sujet consiste en figures dessinées à la pointe, qui se détachent en noir sur un fond clair. La composition, conçue dans le style le plus archaïque, offre pour objet principal un *simulacre de Minerve*, qui doit être un de ces anciens *xoanon*, ou statuettes de bois, vêtues d'étoffes réelles, qui furent les monumens de l'art primitif. La figure de Minerve, caractérisée d'ailleurs par le *casque* et la *haste*, et sur-tout par l'*égide*, ne permet pas de méconnaître, à cette forme particulière, le *Palladium*, tel qu'il est le plus habituellement représenté sur les vases peints et sur les pierres gravées. Cette figure, posée sur un socle à deux gradins, se termine en forme de *gaîne carrée*, sans indication de *jambes* et de *pieds;* ce qui est encore un trait de la configuration propre à cette sorte d'anciens simulacres, de la plus haute époque, très-fréquemment aussi exprimé sur les pierres gravées, même sur celles de la période romaine, qui affectent le plus l'imitation des anciens types[3]. De chaque côté est un *Guerrier agenouillé*, dans une attitude qui se correspond exactement, de manière à offrir, sous ce rapport comme sous celui du costume, cette *symétrie*, qui entrait si profondément dans les conditions de l'art antique, et qui tenait à son principe même. De ces deux guerriers, l'un et l'autre couverts d'une armure complète, l'un semble *jeune* et *imberbe;* l'autre, celui qui est placé à droite du spectateur, *barbu*, et conséquemment d'un âge plus mûr; particularité qui, jointe à l'action même de ces deux personnages, agenouillés aux pieds du *Palladium*, ne peut convenir qu'à *Ulysse* et *Diomède*, au moment où ils se disposent à enlever de sa base le simulacre révéré auquel était attachée la destinée d'Ilion. La manière dont ils étendent la main vers la statue, pour en *toucher les genoux*, comme pour obtenir d'avance le pardon de l'espèce d'attentat qu'ils vont commettre, est l'expression figurée, la plus sensible qu'il fût possible d'offrir aux yeux, d'une action consacrée dans les habitudes de la civilisation grecque, qui n'avait pu trouver, dans aucune autre circonstance, d'application plus convenable; c'est en quelque sorte la traduction graphique de l'idée, qui s'exprimait en grec par les mots γονυκλινής, γονυπετής, et qui se reproduit si fréquemment chez les tragiques[4]. Les deux héros avaient déposé leurs *boucliers*, qui sont dressés à terre, d'une manière qui ne paraît pas tout-à-fait dépourvue d'intention, bien que les emblèmes de ces boucliers, d'après leur peu de rapport avec la nature du sujet et avec le caractère des personnages, semblent n'être qu'un pur caprice du dessinateur.

Telle que je viens de l'exposer, cette peinture de vase grec représente donc la scène qui dut précéder immédiatement l'*enlèvement du Palladium*, l'instant où les deux héros supplient la déesse de se laisser transporter par eux dans le camp des Grecs. Le geste que

(1) Voy. planche LVI. Ce vase appartient à M. Durand.

(2) Voy. à ce sujet les nouvelles recherches, exposées avec cette abondance et cette richesse d'érudition qui lui sont propres, par M. Creuzer, dans sa dissertation intitulée : *ein Alt-Athenisches Gefäss mit Malerei und Inschrift*, Leipzig, 1832, p. 19-21, avec les *notes* qui s'y rapportent, et où la matière me paraît tellement épuisée, qu'il serait inutile d'y revenir.

(3) Voy. entre autres les pierres gravées du recueil de Millin, n°s 3, 4, 7 et 8, où cette circonstance est sur-tout sensible.

(4) Suidas, *v.* γονυκλινής; Euripid. *Phœniss.* 300. Il suffit de jeter les yeux sur les nombreux exemples, extraits du seul Euripide, de locutions telles que celles-ci : προσπίτνω Ὀδυσσέως γόνυ, *Hecub.* 339, ἀμφὶ σὸν πίτνω γόνυ, *ibid.* 787, recueillis dans l'*index* de l'édition d'Euripide donnée par M. Beck, au mot Γόνυ, pour s'assurer à quel point cette image de la langue poétique, fournie par les habitudes sociales, avait dû se reproduire dans les œuvres de l'imitation; et c'est en effet l'attitude donnée à Diomède, au moment où il s'apprête à ravir le *Palladium*, sur plusieurs des pierres gravées qui représentent ce sujet, ainsi que Millin en a fait l'observation, *Dissert. cit.* p. 11.

la statue fait de la main gauche, annonce assez clairement que la déesse se prête à cette pieuse violence exercée sur son simulacre, tandis que son regard semble se diriger pour la dernière fois vers les Troyens qu'elle abandonne. Les mots grecs tracés dans le champ de la peinture, de chaque côté de la statue, et dans la partie supérieure, pourraient avoir exprimé une espèce de formule sacramentelle, ou de prière adressée par le couple héroïque à la déesse; c'est ce qui semblerait résulter du nombre à-peu-près pareil et de la répétition presque identique des caractères qui composent les inscriptions dont il s'agit; mais ces caractères sont formés avec tant de négligence, ce qui est le cas de la plupart des inscriptions du même genre qu'offrent un assez grand nombre de vases peints, qu'il serait difficile de rien statuer à cet égard; et quant à la signification de ces mots grecs, j'avoue qu'elle m'a paru tout-à-fait inutile à rechercher, attendu que, dans l'état où ils se présentent, la lecture n'en saurait être qu'arbitraire, et qu'ainsi tout le temps employé à une pareille étude, et que toute la sagacité même qu'on pourrait y déployer, ne profiteraient en rien à la science. C'est ce qui est arrivé pour la célèbre inscription du vase où l'on a cru voir l'aventure de *Dolon surpris par Ulysse et Diomède*, inscription tracée cependant avec plus de soin que les nôtres, du moins en apparence, et dont il est vrai de dire que l'interprétation a résisté jusqu'ici à tous les efforts des plus habiles philologues[1]; et si je me borne à cet exemple, c'est qu'il me répugne de multiplier les preuves de ces déceptions fâcheuses, qui nuisent plus aux vrais intérêts de la science qu'elles ne contribuent, par le faux éclat qui les accompagne, à la réputation des savans.

Si je ne craignais d'encourir moi-même le reproche qui s'adresse à tant de conjectures hasardées et d'interprétations arbitraires, j'indiquerais, à l'occasion de la peinture qui vient d'être exposée, un rapport qui m'avait frappé d'abord, entre le sujet de cette peinture et celui de quelques autres vases, qui offrent pareillement deux *Guerriers agenouillés*, mais sans la présence du *Palladium*[2]. Cette circonstance ne permet, à ce qu'il me semble, d'établir aucun rapprochement entre ces peintures et la nôtre, dont il existe quelques répétitions, une entre autres, dans la collection de M. Durand[3], toujours avec le *Palladium*. J'aurais pu profiter aussi de la même occasion, pour exprimer quelques doutes au sujet d'une autre peinture de vase grec récemment publiée par M. Hirt, où ce savant antiquaire a cru voir une représentation de l'*enlèvement du Palladium*, avec des circonstances toutes nouvelles[4]; mais j'aurai lieu de m'expliquer plus convenablement sur ce sujet, dans un autre endroit de ces recherches.

(1) Voy. l'observation qui a été faite plus haut, p. 284, not. 4, au sujet de cette inscription et du vase qui la présente.

(2) Un de ces vases a été publié par Passeri, t. II, tab. CLXXVIII; il s'en trouve un second, avec un sujet à-peu-près pareil, dans le premier recueil d'Hamilton, t. III, pl. 103.

(3) Ce vase est une espèce d'*hydria à deux anses*, ὑδρία δίωτος, d'une fabrique qui semble sicilienne, à figures noires, sur fond jaune, avec des détails de costume colorés en blanc et en rouge. Le sujet principal offre *trois figures*, savoir, *Minerve*, ou sa *statue*, ξόανον, descendue de son *piédestal*, βάθρον, et tournée à droite, entre *deux Personnages armés* et *barbus*, *assis*, vis-à-vis l'un de l'autre, sur des *pierres carrées* et *polies*, ξεστοὶ λίθοι. La déesse est armée de deux *longues hastes*, qu'elle porte horizontalement, et d'un grand bouclier argolique, qui a pour emblème un *char*. Les *deux Guerriers*, entre lesquels elle est placée, tiennent leur double lance abaissée à ses pieds, en signe de respect et d'adoration. Telle est cette composition, d'un caractère grave et religieux, qui ne semble guère pouvoir s'expliquer, comme celle dont il vient d'être rendu compte, que par une circonstance du mythe qui nous occupe. Le revers présente *quatre Guerriers*, deux desquels sont placés au milieu, de manière à s'effacer l'un derrière l'autre, tous marchant sur la même ligne et dans le même sens, de gauche à droite, et portant, pour emblèmes, sur leurs boucliers argoliques, une *partie antérieure de lion*, un *serpent*, et *trois sphæra* disposées en triangle. Ce dernier symbole doit avoir la même signification que la *Triquetra*, qui figure assez souvent aussi sur les boucliers grecs, comme indice des exercices du stade; et les quatre figures de guerriers peuvent être une image abrégée du *Stratos*.

(4) *Annal. dell' Instit. di corr. archeol.* t. II, p. 98, sgg. tav. agg. D.

§ VII.

La *Prise de Troie*, Τρωΐας Ἅλωσις, Ἰλίου Πέρσις, est un des événemens de l'histoire poétique qui avaient été le plus rarement représentés dans l'antiquité même, et dont il nous reste en effet le moins de monumens. Si l'on excepte les peintures de Polygnote, au *Pœcile* d'Athènes[1], et au *Lesché* de Delphes[2], lesquelles n'offraient encore que des épisodes intéressans, que des scènes détachées de ce grand drame, et non la destruction de Troie elle-même, accomplie dans la nuit fatale qui suivit l'introduction du *Cheval de bois*, telle qu'Homère la suppose chantée par Démodocus[3], il n'exista guère, à ma connaissance, de monumens publics de quelque importance où ce sujet eût été traité, que le temple de Junon d'Argos, dans l'un des frontons duquel étaient sculptées la *Guerre de Troie* et la *Prise d'Ilion*, τὰ ἐς τὸν πρὸς Τρωΐαν Πόλεμον καὶ ἸΛΊΟΥ ἍΛΩΣΙΝ[4], et le temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, où la *Prise de Troie* était représentée pareillement dans l'un des frontons[5]. Or, il est évident que de pareilles sculptures, consistant sans doute en figures de ronde bosse, telles que celles des frontons du temple de Jupiter Panhellenios, à Égine, relatives à la première et à la seconde guerre de Troie[6], ne pouvaient représenter que la moindre partie d'un sujet si vaste. Un seul artiste paraît en avoir embrassé la totalité; ce fut Théodore, qui peignit la *Guerre de Troie*, *Bellum Iliacum*, dans une suite de tableaux placés, à Rome, sous les portiques de Philippe[7]; encore peut-on douter avec raison, en s'attachant au sens rigoureux des expressions de Pline, que ces peintures aient eu rapport à la *Prise*, plutôt qu'à la *Guerre de Troie*. Je ne parle pas des monumens d'un autre genre, tels que le casque de bronze, du musée Bourbon, à Naples[8], ou tels que la coupe d'argent, où le célèbre

(1) Pausan. I, 15, 3; conf. Plutarch. *in Cimon.*, § IV; voy. Boettiger, *Ideen zur Archäol. der Malerei*, S. 284, ff.

(2) Pausan. X, 25, 2.

(3) Homer. *Odyss.* VIII, 492, sqq.

(4) Pausan. II, 17, 3; voy. Winckelmann's, *Werke*, I, 417.

(5) Diodor. Sic. XIII, 82, (V, 379, ed. Bipont.) : Ἐν δὲ τῷ πρὸς δυσμὰς, τὴν ἍΛΩΣΙΝ ΤῆΣ ΤΡΟΊΑΣ, ἐν ᾗ τῶν Ἡρώων ἕκαστον ἰδεῖν ἐστιν οἰκείως τῆς περιστάσεως δεδημιουργημένον. M. Klenze, qui a publié une savante dissertation sur ce monument, envisagé principalement dans ses rapports architectoniques, ne s'est pas expliqué sur la nature des sculptures qui en ornaient les frontons; mais il les suppose de ronde bosse, d'après la manière dont il les indique dans son projet de restauration du fronton occidental, relatif à la *Prise de Troie*; voy. *der Tempel des Olympischen Jupiter zu Agrigent*, etc., pl. II; et je suis tout-à-fait de son avis. Des sculptures pareilles à celles-ci avaient pu donner à Virgile l'idée de celles dont sa brillante imagination a décoré le temple construit par Didon, en l'honneur de Junon, à Carthage, *Æneid.* I, 457-497; de même que les peintures de Polygnote et de Théodore, et les nombreuses imitations qui s'en étaient faites dans le monde romain, suggérèrent sans doute à Pétrone le sujet du petit poëme, *Troiæ Halôsis*, qui n'est, dans la supposition de l'auteur lui-même, que l'explication d'une suite de peintures représentant la *Prise de Troie*; voy. *Poët. latin. Minor.* t. IV, p. II, p. 753-766, ed. Wernsdorf. On sait, par le témoignage du même Pétrone, à quel point les sujets de peintures tirés des événemens homériques étaient employés dans la décoration intérieure des maisons romaines; et le trait qu'il rapporte, c. 29, de la maison du riche Trimalcion, dont l'atrium offrait aux regards enchantés de ses hôtes l'*Iliade* et l'*Odyssée* peintes sur ses murailles, s'est trouvé en partie confirmé par l'apparition de la petite maison, sortie récemment des cendres de Pompéi, avec des peintures semblables; voy. ma *Maison du poëte tragique*, p. 18. Toutefois, malgré les exemples que je viens de citer, je doute encore que, dans la haute antiquité grecque, la *Prise de Troie* ait été l'objet de beaucoup de peintures ou de sculptures du premier ordre, ainsi que l'affirme d'une manière trop absolue M. Boettiger, *Raub der Cassandra*, p. 43, en se fondant, à cet égard, sur l'opinion de Wernsdorf, *ad Poët. Min.* t. IV, p. 605, qui s'est borné à des observations générales.

(6) Il règne encore quelque incertitude sur le véritable sujet du groupe de statues placées dans l'un des frontons. Des antiquaires, à la tête desquels s'est prononcé M. Thiersch, y reconnaissent le *Combat des Grecs et des Troyens autour du corps d'Achille*; d'autres, dont l'opinion a été soutenue par M. Hirt, penchent pour le *Combat livré sur le corps de Patrocle*. Je me borne ici à citer les écrits où les deux adversaires ont exposé les principaux points de cette controverse intéressante, Thiersch, dans l'*Amalthea*, I, 137-160, et dans la nouvelle édition de ses *Dissertations*, *über die Epochen der bildenden Kunst*, pag. 250-251; Hirt, dans les *Litterarische Analekten*, de Wolf, tom. III, pag. 167-200; et j'avoue que l'opinion de M. Thiersch me paraît la plus probable.

(7) Plin. XXXV, II, 40; vid. Sillig, *v.* Theodorus, p. 443.

(8) Ce monument, encore unique dans son genre et si curieux à tant d'égards, est resté inédit; ce qui pourrait être un sujet

cælateur Mys avait sculpté la *Prise de Troie*, d'après un dessin de Parrhasius[1], et qui, tout intéressans qu'ils pouvaient être sous le rapport de l'art, étaient produits sous l'influence du goût individuel, et non sous l'autorité de quelque tradition nationale. Encore moins pourrait-il être question de monumens, tels que la mosaïque du vaisseau d'Hiéron[2], dont nous ne pouvons nous faire aucune idée, ni apprécier, en aucune façon, la composition, le goût et le style. Quoi qu'il en soit, la rareté des monumens antiques, relatifs à ce sujet, semble prouver que l'art en fit réellement bien peu d'usage, chez les anciens. Excepté la *Table iliaque* et les peintures du manuscrit de Virgile, qui peuvent à peine être considérées comme des monumens de l'art, d'après la nature même des représentations qu'on y voit, et qui avaient une destination toute spéciale, on ne connaît encore aujourd'hui, comme au temps de Winckelmann et de Heyne[3], que quelques pierres gravées[4], une peinture de tombeau romain[5], et une autre peinture tirée des ruines d'Herculanum[6], où se trouve figuré le *Cheval de bois introduit dans les murs de Troie*, tantôt avec les Troyens qui le traînent, tantôt avec les Grecs qui en descendent; à quoi je ne trouve maintenant encore à ajouter qu'un bas-relief publié parmi les *marbres d'Oxford*[7]; et cette extrême rareté de monumens ne laisse pas de donner quelque prix à deux bas-reliefs étrusques, restés jusqu'à ce jour inédits dans la galerie de Florence, et que je m'estime heureux de pouvoir publier, d'après un dessin que je dois à l'amitié de M. Inghirami.

L'exécution de ces deux bas-reliefs laisse beaucoup à désirer, sous le rapport de l'art, et l'état de conservation en est malheureusement très-défectueux. Cependant il ne me paraît pas douteux que la composition n'en ait été empruntée de modèles grecs; car tout y est grec dans la disposition générale des figures, aussi bien que dans les détails et dans le costume; et ne fût-ce que comme réminiscences, faibles et tardives sans doute, de monumens grecs, ces bas-reliefs étrusques offriraient encore de l'importance, à défaut de l'intérêt des sujets mêmes qu'ils représentent. L'un et l'autre, d'ailleurs, s'expliquent et se complètent réciproquement, de sorte qu'il n'y manque du moins aucun trait essentiel.

Le premier et le plus maltraité de ces bas-reliefs[8] est celui qui présente l'image la plus claire et le type le plus curieux. Le *Cheval de bois*, Ἵππος δουράτεος[9], δούρειος[10], est l'objet prin-

de reproche pour les antiquaires napolitains. M. de Steinbüchel en possède un dessin, dont j'avais espéré de pouvoir enrichir mon recueil, grâce à la complaisance de ce savant, à qui j'ai dû plus d'une communication de ce genre. Trompé dans mon espérance, je suis réduit à citer la description très-exacte, du reste, et très-détaillée, qu'ont donnée les auteurs des *Neapels antike Bildwerke*, t. I, p. 216-218.

(1) Athen. *Deipnosoph.* XI, 19.

(2) Idem, *ibid.* V, 41, 207, C.

(3) Ce dernier n'a fait que reproduire le passage de Winckelmann, où sont indiqués les divers monumens alors connus, sur lesquels était représentée la fable du *Cheval de bois;* voy. son III[e] *Excursus* sur le second livre de l'*Énéide*, t. II, p. 383.

(4) Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, cl. III, n. 331 et 332, et *Monum. ined.* n. 140. La *pâte antique*, citée en dernier lieu, et qui avait passé depuis dans la collection de Dehn, est décrite par Visconti, *Oper. var.* t. II, p. 281, n. 382. C'est la même, à ce qu'il paraît, qui avait été publiée d'abord par Stephanoni, *Gemm.* tab. 42, et par Licet, *Hieroglyph.* p. 310, puis reproduite par Gorlæus, *Dactylioth.* P. II, n. 523, et par Beger, *Bell. Troian.* tab. 58, toujours d'une manière infidèle et défectueuse, dont ne semble pas avoir été frappé l'illustre Heyne, qui a répété la gravure de Licet, en tête de son III[e] *Excursus* sur le second livre de l'*Énéide*, t. II, p. 383. On doit à M. de Choiseul-Gouffier un excellent dessin de cette pierre, qui fait maintenant partie de la collection royale de Berlin; voy. le *Voyage pittoresque de la Grèce*, t. II, p. 177 et 340-42.

(5) Bartoli, *Antichi Sepolcri*, I, 16. Cette peinture, qui n'avait pas échappé à l'attention de Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 393, a été citée aussi par M. Ott. Müller, *Handbuch der Archäol.* § 335, 9.

(6) *Pittur. d'Ercolano*, t. III, tav. XL.

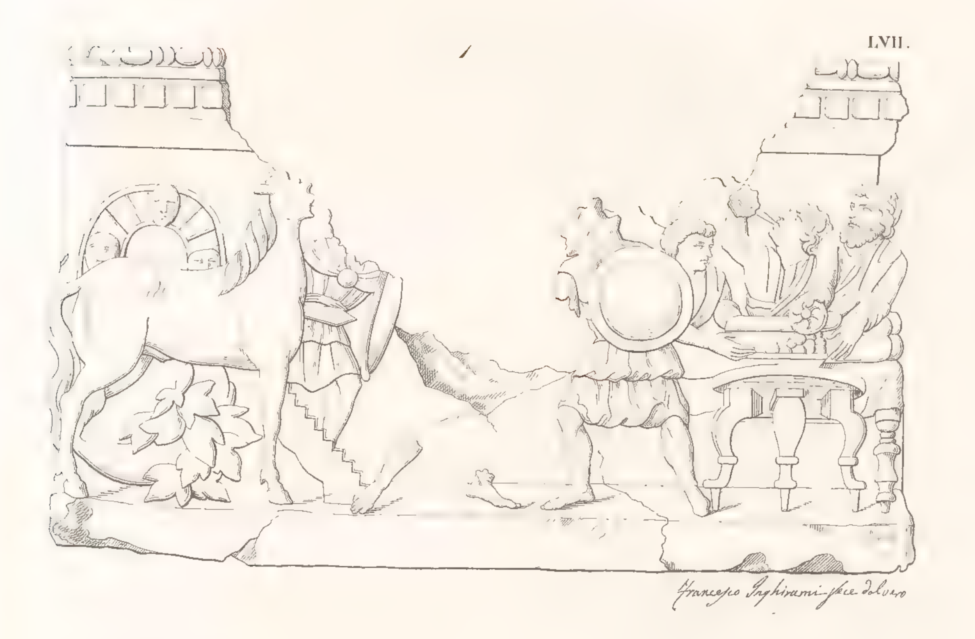
(7) *Marm. Oxon.* P. I, tab. LVI, n. CXLVII. C'est celui dont il a déjà été question plus haut, p. 281, note 2, et sur lequel j'ai annoncé l'intention de revenir dans les *Corrections et Additions* placées à la fin de ce volume.

(8) Voy. Planche LVII, n. 1.

(9) Homer. *Odyss.* VIII, 493; Quint. Smyrn. *Post Homer.* XII, 139; conf. Lucret. I, 477.

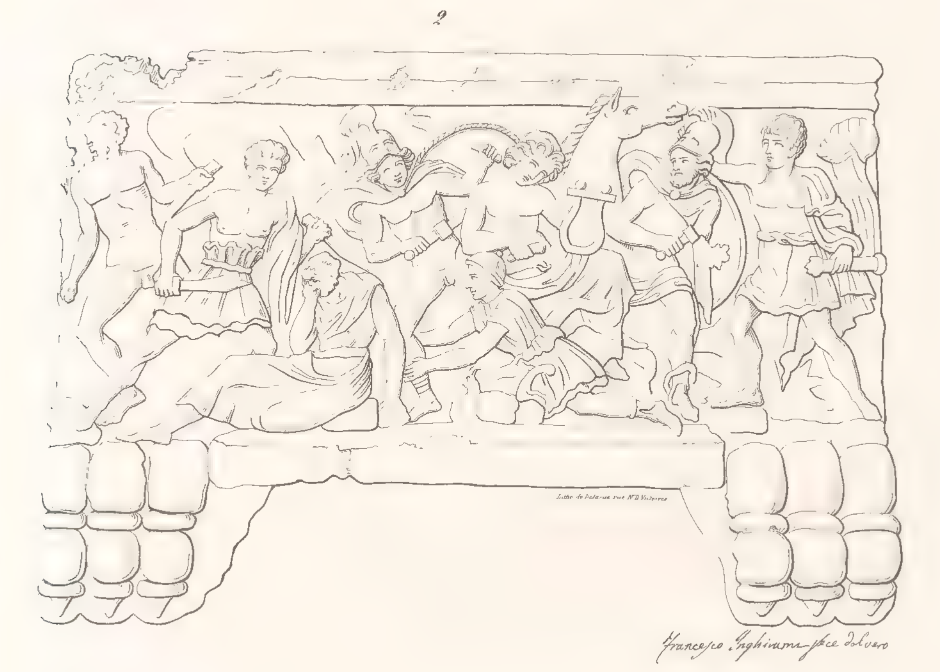
(10) Euripid. *Troad.* 14; conf. Pausan. I, 23, 10.

1



Francesco Inghirami fece dal vero

2



Lithe de Delarue rue N.D. Victoires

Francesco Inghirami fece dal vero

cipal de la représentation. La fatale machine a déjà franchi le seuil de la *porte Scæa*[1], qui est indiquée au second plan par une ouverture cintrée, ornée de *trois têtes en relief;* seul trait où l'on reconnaisse ici la main d'un artiste étrusque de l'école de Volterra; attendu que cette manière de figurer la *porte Scæa* avait été suggérée par la vue d'une des portes antiques de Volterra, qui subsiste encore aujourd'hui[2]; et l'on a déjà eu occasion de remarquer, d'après d'autres exemples semblables qu'on en possède[3], que c'était là une pratique familière aux artistes de cette école. On ne saurait donc inférer de cette circonstance, non plus que de la proportion trop peu considérable du cheval, que l'auteur de notre bas-relief ait eu en vue quelque autre événement de l'histoire héroïque; car, sur ce dernier point, il s'est conformé à l'usage le plus général, à celui que nous voyons suivi sur la *Table iliaque*[4], où le *Cheval de bois* se trouve dans la même proportion, par rapport aux figures qui l'entourent, qu'il nous apparaît sur notre bas-relief; et ce qui achève d'ailleurs de dissiper toute incertitude, c'est l'*escalier de bois*, attaché à la machine, et qui est un trait essentiel du sujet, puisé directement dans les traditions grecques[5]. Un des *Héros grecs* qui s'étaient enfermés dans le cheval, est encore arrêté sur l'escalier; et le mouvement de cette figure, et la manière dont elle se couvre de son bouclier, indiquent qu'elle en descend avec précaution. Une autre figure, dont il ne subsiste plus que les *deux pieds*, devait être celle du premier des héros grecs qui avaient touché le sol ennemi, soit *Ulysse*, principal auteur de l'entreprise[6], soit *Teucer* ou *Ménesthée*, ou *l'un des fils de Thésée*, qui avaient été figurés, à un titre pareil, sur un des monumens les plus célèbres de l'antiquité grecque[7]. L'état de mutilation du monument ne permet pas de supposer qu'il y eût, dans cette partie du bas-relief, un troisième personnage.

Le groupe qui suit se rapporte à une autre circonstance du sujet. Les *trois Personnages* couchés sur un *lit*, avec une *table ronde* chargée de mets et placée devant eux, ne sauraient être que des *Troyens*, qui couronnent par un festin une journée passée dans les fêtes. Un de ces Troyens, *vieux* et *barbu*, tient en main une *patère;* le second se verse, d'un large *rhyton*, la liqueur bachique; le troisième avance la main vers le *plateau* que porte la table : c'est l'image, abrégée conformément aux habitudes de l'art antique, mais néanmoins claire et sensible, d'un repas commencé sous de si heureux auspices, et qui devait se terminer d'une manière si tragique[8]. Ce groupe, dont la conception offre avec celle du précédent une

(1) C'est la même image que présentent ces vers d'un chœur d'Euripide, *Troad.* 519-24 : ἵππον ..... ἔνοπλον ἐν Πύλαις.

(2) Voy. Micali, pl. VII.

(3) Tels que le bas-relief d'urne étrusque, représentant l'assaut livré par Capanée, sous la porte électride de Thèbes, dans le recueil de M. Micali, pl. XXIX.

(4) *Tabul. Iliac.* n. 86 : ΔΟΥΡΗΟΣ ΙΠΠΟΣ; n. 90 : ΣΚΑΙΑ ΠΥΛΗ; voy. Schorn, *Homer nach Antik.* VII, II, p. 22.

(5) Quint. Smyrn. *Post-Homer.* XII, 332 : εἴρυσε δ' εἴσω ΚΛΊΜΑΚΑΣ, ᾗς ἀνέβησαν; XIII, 51 : Νισσόμενοι ΚΛΊΜΑΞΙ κατὰ στίχας; conf. Tryphiodor. *Il. Halôs.* 90 : ΚΛΊΜΑΚΑ τυκτήν. Sur la *pâte antique*, publiée par Winckelmann, les héros grecs descendent à la fois *par une échelle*, et en se laissant glisser *par un câble;* moyen indiqué par Virgile, *Æneid.* II, 282. L'*escalier de bois* qu'on voit ici se nommait proprement ἀπόβαθρα; c'est le même objet qui était représenté dans une peinture de Polygnote, Pausanias, X, 25, 2 : Ἐχοίαξ διὰ τῆς ἀποβάθρας κατιών; et je remarque, à cette occasion, qu'une figure, dans une position semblable à celle qui vient d'être indiquée, se voit sur la célèbre cyste mystique du musée Kircher, t. I, tab. VI.

(6) Homer. *Odyss.* VIII, 494; XI, 525, sqq.; Quint. Smyrn. *Post-Homer.* XII, 28, sqq.

(7) Le *Cheval de bois*, exécuté en bronze, qui se voyait dans l'Acropole d'Athènes, Pausan. I, 23, 10 : Ἵππος δὲ ὁ καλούμενος Δούρειος ἀνάκειται..... Καὶ Μενεσθεὺς καὶ Τεῦκρος ὑπερκύπτουσιν ἐξ αὐτοῦ, προσέτι δὲ καὶ οἱ παῖδες οἱ Θησέως.

(8) Telle est l'image que nous offre Euripide, dans l'admirable chœur de son *Hécube*, qui commence par ces vers, 896-8 (Matthiæ) :

Μεσονύκτιος ὠλλύμαν,
Ἦμος ἐκ ΔΕΙΠΝΩΝ ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις
Κίδναται, κ. τ. λ.

et que l'auteur de notre bas-relief étrusque, ou de la compo-

de ces oppositions heureuses qui sortent naturellement du sujet, se lie d'ailleurs à l'autre partie de la composition, au moyen de la figure du *Guerrier*, qui semble marcher à la rencontre des Grecs. Quoique cette figure soit fort endommagée, ce qui en reste suffit pour déterminer nettement la part qu'elle prend à l'action représentée; et son mouvement s'accorde avec le bouclier qu'elle porte, pour nous y faire reconnaître un de ces Troyens, qui, arrachés d'un sommeil trompeur, au bruit de l'attaque nocturne, se sont les premiers élancés au-devant de l'ennemi, déjà maître de leurs murailles[1]. Telle est en effet l'intention que j'attribue à ce personnage; et peut-être était-il difficile de mieux représenter, en le réduisant à sa plus simple expression, dans un espace aussi resserré, et au moyen d'un si petit nombre de figures, un sujet si vaste et si compliqué.

Le bas-relief que nous venons de voir nous aide à reconnaître le sujet représenté sur le second[2]. C'est une *scène de bataille*, dont les divers épisodes, mêlés et confondus, à raison de l'étroit espace qu'occupe la composition, seraient difficiles à discerner, si le motif principal n'en était déterminé d'une manière aussi neuve que caractéristique. Ce motif se trouve dans la *Tête du cheval de bois*, qui domine toute la composition, qui dépasse même le champ du bas-relief, comme elle s'élevait seule, au-dessus de tout le reste, dans la célèbre peinture de Polygnote[3]; et ce trait, emprunté à une pareille source, suffirait pour montrer quels étaient généralement les modèles grecs mis à contribution par ces artistes étrusques, d'époque romaine. S'il pouvait manquer encore quelque chose à l'intelligence du sujet, la figure qui se voit en avant du cheval ne laisserait rien à désirer à cet égard; c'est un *Personnage assis*, la tête abaissée sur la poitrine, comme s'il venait d'être surpris par le sommeil, avec une *lyre*, qu'il tient encore de la main gauche, et le *plectrum* de l'autre main. Il semble, en effet, qu'on n'ait pu exprimer plus clairement le *sommeil* où Troie entière était plongée, dans cette nuit fatale, ce sommeil qui avait succédé aux *concerts de voix et d'instrumens* d'un jour de fête et d'une soirée licencieuse[4]; et je ne sais si, dans tout ce qui nous est resté

sition grecque qui lui a servi de modèle, semble avoir eu devant les yeux. Je remarque, à l'appui de cette supposition, qu'une image à-peu-près pareille s'est rencontrée sur un superbe vase peint, de la collection Candelori, actuellement dans la Glyptothèque de Munich, qui a rapport au même sujet. On y voit, dans la partie supérieure, représentant les *murs de Troie*, avec plusieurs figures d'hommes et de femmes en différentes attitudes, un *Guerrier vidant un rhyton*, tandis qu'un autre Troyen, placé vis-à-vis, décoche une flèche; deux traits judicieusement opposés l'un à l'autre, et qui peignent bien en effet le désordre d'une nuit d'ivresse et de carnage. J'aurai occasion de revenir encore sur ce vase, un des plus curieux qui soient sortis des tombeaux étrusques de la campagne de Rome, et qui, décrit avec intelligence et avec soin par l'antiquaire romain, Melch. Fossati, *Bulletino dell' Instit. di corrisp. archeol.* 1819, p. 76, vient d'être publié dans le même recueil, pl. XXXIV, avec une explication de feu M. G. Schluttig, laquelle pourrait donner lieu à beaucoup d'objections, *Annali*, etc., t. III, p. 361-69.

(1) J'aime encore à citer ce chœur d'Euripide rempli d'images si naïves et si touchantes, et qui sert de commentaire à notre bas-relief, bien mieux que tout ce que je pourrais y ajouter, *Hecub.* 900 11 :

Ποσις ἐν θαλαμοις ἔκειτο·
Ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ,
. . . .
Ἀνὰ δὲ κελαδὸς ἔμολε πόλιν·
Κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστυ Τροί-
ας τόδ'.

(2) Voy. Planche LVII, n. 2.

(3) Pausan. x, 26, 1 : Ἀνέχει δὲ ὑπὲρ αὐτῶν ΚΕΦΑΛῊ τοῦ Ἵππου ΜΌΝΗ τοῦ Δουρείου.

(4) Je continue d'emprunter à Euripide le commentaire de notre bas-relief étrusque, et je trouve à ces comparaisons, si intéressantes par elles-mêmes, de la langue écrite et de la langue figurée, un autre avantage, celui d'établir ainsi de plus en plus l'opinion que j'ai avancée, que c'était généralement sous l'inspiration du théâtre grec qu'avaient été produites ces sortes de compositions funéraires que nous devons à l'art étrusque. Voici le passage d'Euripide qui me fournit cette nouvelle application; *Hecub.* 898-900 :

ΜΟΛΠΑ͂Ν δ' ἄπο, καὶ χαρεποιῶν
Θυσιᾶν καταπαύσας,
Ποσις ἐν θαλάμοις ἔκειτο
κ. τ. λ.

Ailleurs encore, le même poëte présente les mêmes images

des monumens de l'art antique, il s'est trouvé une image plus expressive et plus heureuse, pour peindre un aussi grand événement que cette figure d'homme assoupi, dont les chants viennent de cesser, quand déjà l'instrument de la destruction s'élève sur les ruines de sa patrie. Le sujet ainsi indiqué, les divers groupes de figures placées sur le premier plan s'expliquent aisément par quelques-unes des principales circonstances qui signalèrent la *chute de Troie*. La *Femme* prosternée à terre, aux pieds d'un *Jeune Homme* armé d'un glaive nu, en costume de *sacrificateur*[1], doit être *Polyxène*, près d'être immolée par *Néoptolème*. Le *Jeune Guerrier*, renversé sur le genou, et cherchant à fléchir un *Héros grec* qui s'apprête à le frapper, rappelle un groupe presque semblable, qui se voyait dans une peinture de Polygnote[2]; et l'on pourrait reconnaître dans celui-ci *Corœbus*, sur le point de périr de la main de *Diomède*[3]. Le dernier groupe se compose d'un *Guerrier barbu*, armé d'un *casque* et d'un *bouclier*, qu'un *Jeune Homme* arrête, au moment où ce guerrier, emporté par la colère, va frapper un coup funeste; et il semble que cette action, d'après l'âge et le costume des personnages, ne puisse convenir qu'à *Ménélas*, dans l'instant où, emporté par le désir de venger l'affront qu'il a reçu, il est retenu par une main amie. Nous verrons en effet un groupe presque semblable à celui-ci, sur un autre monument de l'art étrusque, relatif à ce sujet; et la circonstance, remarquée par Pausanias dans la peinture de Polygnote, que Ménélas y était représenté avec le *casque* en tête, et de plus avec le *bouclier*[4]; cette circonstance, soigneusement exprimée ici par l'artiste étrusque, devient, si je ne me trompe, un élément caractéristique du sujet. Le *vêtement* suspendu à l'extrémité de la composition, remplit sans doute ici le même objet que la *peau de panthère, attachée au-dessus de l'entrée de la maison d'Anténor*, pour la préserver des effets de la vengeance des Grecs[5]; et, à l'autre extrémité du bas-relief, le *Guerrier nu*, qui semble s'éloigner avec précipitation de cette scène d'horreur, en jetant un dernier regard sur sa patrie expirante, doit être *Anténor* lui-même, le seul Troyen dont la famille eût été épargnée par les Grecs dans cette nuit désastreuse. Ainsi s'expliquent, de la manière la plus naturelle et la plus plausible, à mon avis, tous les personnages de cette composition, rapportée au motif principal que j'ai cru y découvrir; et j'avoue qu'en sortant de cette hypothèse, il me serait impossible d'y trouver le moindre sens.

d'une manière plus développée et plus expressive, *Troad.* v. 545, sqq. ed. Seidler :

Κεχαρμένοι δ' ἈΟΙΔΑΙ͂Σ
Δόλιον ἔχον ἄταν·
. . . .
Ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ ΧΑΡΑ͂Ι
Νύχιον ἐπὶ κνέφας παρῆν·
ΛΊΒΥΣ τε ΛΩΤῸΣ ἐκτύπει,
ΦΡΥΓΙΆ τε ΜΈΛΕΑ· κ. τ. λ.

(1) Le jeune ministre qui assiste Calchas, sur le bas-relief grec du *Sacrifice d'Iphigénie* que j'ai publié, pl. XXVI, n. 1, a les hanches ceintes du même vêtement qui est donné ici à Néoptolème, certainement avec la même intention; voy. plus haut p. 131. C'est donc là un trait de costume tout-à-fait significatif; et c'est conséquemment aussi un élément certain de la représentation que j'ai cru trouver sur notre bas-relief étrusque.

(2) Pausan, x, 26, 1 : Ἀστύνοον δὲ... ΠΕΠΤΩΚΌΤΑ ἘΣ ΓΌΝΥ ὁ Νεοπτόλεμος ξίφει παίει.

(3) C'est encore un de ces groupes qui pouvaient avoir été fournis par le poëme de Leschès et par la peinture de Polygnote, Pausan. x, 27, 1; et la figure de Corœbus, massacré aux pieds de Priam, s'est déjà rencontrée sur un célèbre vase peint, le vase Vivenzio, du musée Bourbon, à Naples; voy. Millin, *Vases peints*, I, xxv, xxvi; Schorn, *Homer nach Antiken*, IX, v, vi; *Neapels ant. Bildwerke*, I, 368-9.

(4) Pausan. x, 26, 1 : Γεγραμμένοι δὲ καὶ οἱ παῖδές εἰσιν οἱ Ἀτρέως, ἐπικείμενοι καὶ οὗτοι ΚΡΆΝΗ· Μενελάῳ δὲ ἈΣΠΊΔΑ ἔχοντι κ. τ. λ.

(5) Cette circonstance intéressante n'avait pas été négligée par Polygnote, Pausan. x, 27, 2; et la célébrité qu'elle avait acquise chez les Grecs, Strabon. XIII, 608; Tzetz. *Post-Homer.* 741; conf. Jacobs. *ad h. l.*, avait dû la recommander à l'attention des Étrusques. Quant à l'emploi du *vêtement*, au lieu de la *peau de panthère*, Παρδάλεως κεκραμένον δέρμα ὑπὲρ τῆς εἰσόδου, c'est une variante, motivée peut-être par quelque tradition particulière, ou due tout simplement au caprice de l'artiste étrusque, et qui, dans tous les cas, ne saurait être l'objet d'une difficulté tant soit peu sérieuse.

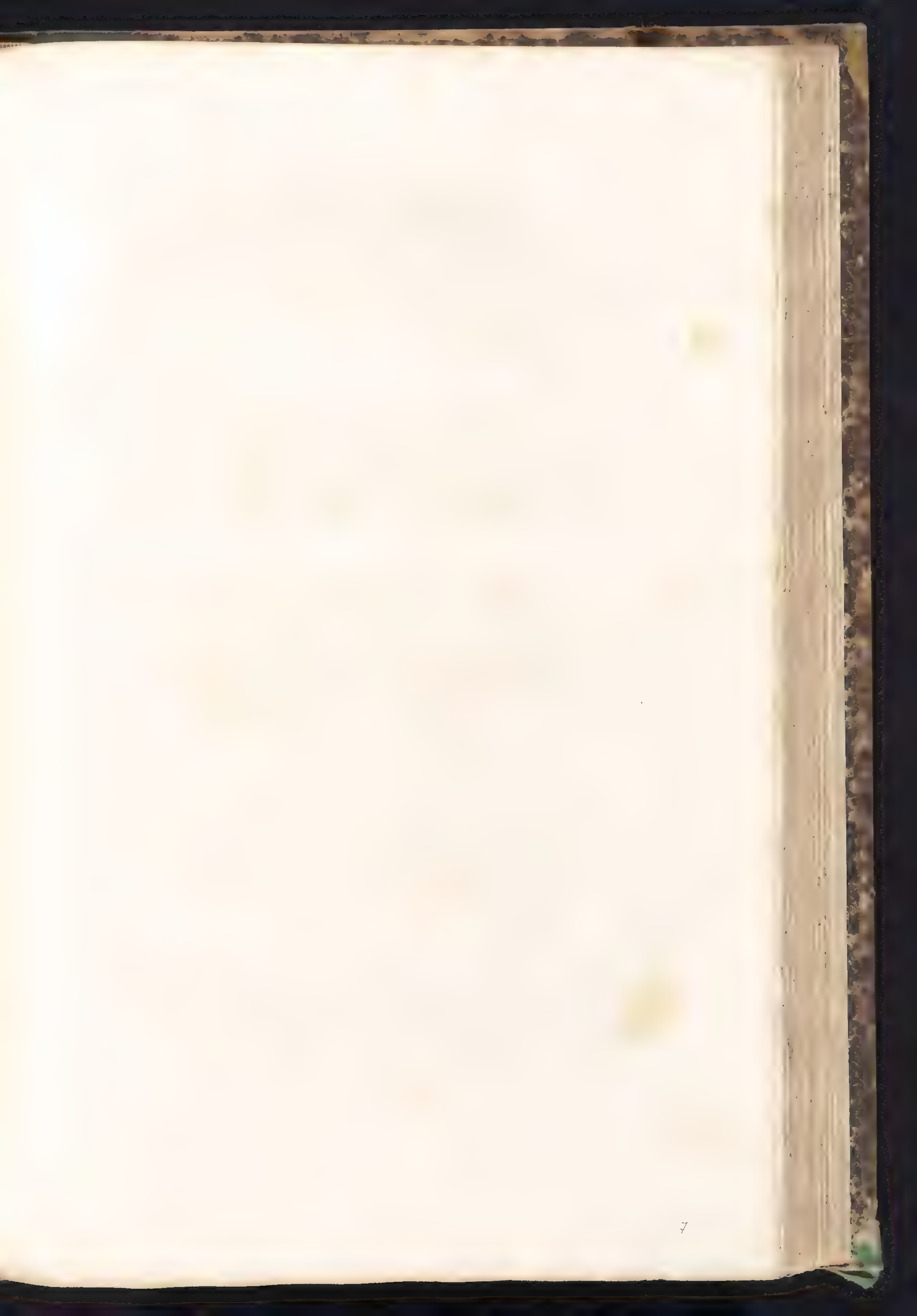
Du reste, on ne sera pas surpris que la fable du *Cheval de bois* ait été assez familière aux Étrusques, pour leur fournir le sujet de compositions particulières, telles que celles qui nous occupent. Cette fable avait dû devenir si populaire, par suite de la célébration fréquente du *Ludus Troiæ*, qui eut lieu dès le commencement de l'époque impériale, qu'elle ne pouvait avoir échappé aux auteurs d'urnes étrusques, la plupart desquelles furent certainement exécutées dans le cours de cette période. Il nous reste, d'ailleurs, un monument proprement étrusque, qui ne laisse aucun doute à cet égard. C'est un miroir de bronze, de notre Cabinet, dont j'ai déjà eu l'occasion de parler avec quelques détails, pour en expliquer les inscriptions, et dont la représentation se rapporte directement à l'objet actuel de ces recherches[1]. Ce miroir, un des plus curieux que nous possédions, offre, dans sa partie concave, le *Cheval de bois*, dressé entre deux personnages, qui mettent la dernière main à sa fabrication, et dont l'un, *Vulcain*, est certainement désigné par son nom étrusque, MEOLAΗM, accompagné du mot ΓECΞE; l'autre, dont on a cherché le nom grec *Epeios* dans le nom étrusque, EΓVVE, n'est pas aussi sûrement déterminé. Quoi qu'il en soit à cet égard, les inscriptions gravées dans le champ du miroir, et celle qui se lit sur une *tablette* ou *tessère*, où l'on a cru voir le nom des *Grecs*, ΗΕΛΛΗΝΕΣ, sous une forme étrusque, ΗΛΙΜΣ, s'accordent assez avec l'objet de la représentation pour qu'il n'y ait du moins aucune difficulté sur ce point. L'image du *Cheval de bois*, tel qu'il est représenté sur le miroir en question, et la coopération de *Vulcain*[2], attestée par l'inscription qui le désigne, autant que par l'action même du personnage qu'elle concerne, ne sauraient réellement y être méconnues; et ce monument suffit pour prouver, d'une manière indubitable, que la fable dont il nous offre une expression figurée, de travail étrusque, était répandue chez ce peuple, et qu'elle avait dû y fournir plus d'un motif de composition, sur des meubles d'usage sacré ou domestique, tels qu'étaient les miroirs mystiques et les urnes cinéraires.

§ VIII.

L'HISTOIRE héroïque ne pouvait fournir de sujets plus favorables aux arts d'imitation que la désolation de la famille de Priam, que cette lamentable suite de scènes de carnage et de deuil qui accompagnèrent la chute de Troie. On sait combien de tragédies étaient sorties de ce thème fécond, et l'on doit présumer que le talent des artistes ne s'était pas signalé sur un pareil sujet avec moins de bonheur et de succès. La célébrité qu'avaient acquise les grandes peintures de Polygnote, à l'époque de la plus haute prospérité de l'art antique, dut produire une foule de compositions puisées à la même source, particulièrement dans

(1) Ce miroir fut publié d'abord par Lanzi, *Saggio*, etc. tav. XII, n. 3, t. II, p. 177, mais d'après un dessin très-réduit, que Millin s'est borné à reproduire, *Galer. mythol.* pl. CXXXVII *bis*, n. 604*, bien que ce savant eût sous les yeux le monument original, qui se trouve effectivement dans notre Cabinet des Antiques. Une gravure plus exacte, de la grandeur du bronze antique, avec la copie figurée du nom *Sathina*, qui se lit sur la partie convexe, est insérée dans l'atlas de l'édition française de l'ouvrage de M. Micali, pl. LXII; ce qui me dispense de reproduire ici le monument en question.

(2) J'ai essayé précédemment de donner une interprétation des mots étrusques MEOLAΗM, ΓECΞE, en les traduisant par *Vulcain a fabriqué*; voy. *Achilléide*, p. 82, note 3; et j'ajoute ici que M. Grotefend, en rendant compte de cette partie de mon ouvrage, dans *l'Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1829, n. 182, p. 172, n'a pas semblé éloigné d'admettre cette interprétation, à l'appui de laquelle il a même produit un autre exemple, celui de l'inscription *Apechis Aechse* (*Pechse*), gravée sur la célèbre pierre des *deux Prêtres Saliens portant six ancilia*, inscription qu'il croit pouvoir traduire de cette manière : *Apicius Fecit.*





la classe des vases peints; et nous possédons, dans le célèbre vase Vivenzio, l'un des monumens les plus remarquables de la céramique grecque, l'un de ceux où se fait sentir, de la manière la moins équivoque, cette influence des travaux de Polygnote, qui s'exerça si efficacement sur tout le domaine de l'imitation. C'est aussi l'une de ces compositions qu'on pourrait croire émanées directement de l'école de ce grand maître, ou échappées de son portefeuille, que nous offre un beau vase peint, de la collection de M. le duc de Blacas, que je publie[1], et dont l'exécution accuse encore le mérite de la conception originale, bien qu'elle ne soit que l'œuvre d'une main subalterne, employée dans une des meilleures fabriques de la Grande-Grèce.

Les figures, au nombre de neuf, y sont distribuées sur deux rangs, d'après un procédé qui paraît avoir été généralement adopté dans tous les travaux graphiques des Grecs. Mais ce qui présente ici une disposition neuve et particulière, c'est le motif qui sert à grouper les figures du plan inférieur, de manière à former de scènes détachées et de personnages épisodiques, une composition qui offre l'unité et l'intérêt d'un véritable tableau d'histoire. Un *autel*, élevé sur une *large base*[2], occupe le centre de cette composition; cet autel est orné de triglyphes, et d'une corniche avec des *flots*, *κύματα*, espèce d'ornemens nommée proprement *κυμάτιον*[3], qui dut avoir une intention symbolique; et d'après la forme et la proportion de ce petit monument, sur-tout, d'après l'importance attribuée à un pareil objet, dans la scène pathétique où il figure à la place principale, je ne doute pas que ce ne soit ici l'*autel de Zeus Herkeios*[4], élevé au centre de l'habitation de Priam, et le monument même où s'accomplit le dernier acte du long et terrible drame de la destruction des Priamides. Les objets accessoires, tracés dans le champ de la peinture, viennent à l'appui de cette conjecture, au point de la changer en certitude. L'*arbre* dont le tronc élevé et les rameaux nombreux ombragent cet autel, est évidemment le *vieux laurier* décrit par Virgile[5] dans un passage qui semble avoir été dicté en présence, ou du moins, sous l'inspiration d'une peinture semblable à la nôtre; tant il y a d'analogie entre les images du poëte et celles de notre vase. C'est ce qu'achève de montrer un autre objet non moins significatif, non moins en rapport avec cette première donnée; je veux parler du *segment de cercle*, tracé dans la partie supérieure de la peinture[6], et répété deux fois à la même hauteur, de manière à indiquer, suivant les

(1) Voy. planche LXVI.

(2) Il semble que ce soit à un monument de cette espèce qu'Euripide fasse allusion dans ce passage, *Troad.* 16-17 : Πρὸς κρηπίδων βάθροις... Ζηνὸς Ἑρκείου; conf. *ibid.* 498; vid. Porson. *ad Hecub.* 302; Hermann. *in* Wolf. *Mus. antiq. stud.* I, 206.

(3) Cet ornement, en forme de *flots*, doit être, en effet, le membre d'architecture grecque dont il est parlé sous le nom de κῦμα, avec l'épithète de Λέσβιον, dans un fragment d'Æschyle, *apud* Polluc. VII, 122; conf. Vitruv. IV, 6, 2; vid. *Fragment.* Æschyl. 64, t. V, p. 57-8, ed. Schütz, et dont il serait difficile de se faire une idée tant soit peu nette et précise, d'après les divers passages d'Hésychius où il en est fait mention, *vv.* Κυμάτια, Αἰετός et Γεῖσα, outre la notion générale que l'ornement en question faisait nécessairement partie d'un couronnement d'édifice, d'une corniche, d'un entablement; ce qui résulte aussi, et bien plus clairement encore, de l'emploi de cet ornement sur notre peinture. Quant à sa forme, telle qu'elle pourrait se déduire de la seule étymologie du mot qui l'exprime, on ne saurait douter que l'une n'ait été primitivement d'accord avec l'autre, en observant, sur les médailles de Tarente, d'ancien style, les *flots* qui portent *Taras* figurés absolument comme ils le sont ici.

(4) Euripid. *Troad.* v. 498, ex recens. Seidler.

(5) Virgil. *Æn.* II, 512-14 :

> Ædibus in mediis, nudoque sub ætheris axe,
> INGENS ARA fuit, juxtaque veterrima LAURUS
> Incumbens aræ, atque umbra complexa Penates

(6) Le même segment de cercle, à la même place, se voit sur le vase de Lamberg, qui représente l'attentat commis sur Cassandre, t. II, pl. XXIV; et personne encore n'avait paru faire attention à cet accessoire, qui se rapporte évidemment à la même intention que celui de notre peinture, et qui s'y trouve accompagné de *branches de laurier*, par allusion à l'arbre fatidique du palais de Priam. Les *cnémides suspendues*, qu'on a regardées comme des objets votifs, dans l'hypothèse que le lieu de la scène était le temple de Minerve, hypothèse qui semblait justifiée par la présence de la *vieille Prêtresse*, doivent aussi s'interpréter différemment, maintenant qu'il est reconnu que cette prétendue

procédés abréviatifs de l'art antique, une ouverture circulaire pratiquée à l'intérieur d'un édifice. C'était, en effet, *au centre de l'habitation* de Priam, *ædibus in mediis*, et *dans une cour découverte*, *nudoque sub ætheris axe*, conséquemment dans cet espace *en plein air*, ὑπαίθρον, qui formait la *cour intérieure* ou l'*aulé* des maisons grecques, et qui répondait à l'*impluvium* des Latins, qu'était placé l'*autel domestique*, à l'*ombre d'un vaste laurier*[1]. L'ouverture circulaire qui donnait du jour à cette *cour*, et qui l'avait fait nommer Αἴθουσα par Homère[2], était ce qu'on nommait proprement, chez les Grecs, ὀπή, ou ὀπαῖον[3]; et l'indication qui s'en voit ici, bien qu'incomplète et abrégée, n'en est pas moins un des traits les plus curieux de notre peinture, en même temps qu'elle devient un des élémens les plus significatifs de la représentation elle-même.

Prêtresse est la *Nourrice* de Cassandre; d'où il suit encore que c'est dans la *cour* du palais de Priam, où pouvait se produire un pareil personnage, et non dans le *temple* de Minerve, où sa présence serait difficile à expliquer, que se passe en effet l'action représentée sur ce vase.

(1) Cette notion résulte positivement du témoignage d'Athénée, v, c. 3, p. 189, F : Ὅμηρος δὲ τὴν αὐλὴν ἀεὶ τάττει ἐπὶ τῶν ὑπαιθρίων τόπων, ἔνθα ἦν ὁ τοῦ Ἑρκείου Ζηνὸς βωμός.

(2) Homer. *Iliad.* IX, 468; *Odyss.* XV, 146; conf. Polluc. I, 78; Magn. Etymol. *v.* Αἰθούσησι.

(3) Les éclaircissemens relatifs à la disposition intérieure de cette partie des maisons grecques, n'ont encore été exposés par aucun des antiquaires ou des historiens de l'art qui se sont occupés de cette étude. Il n'en est fait aucune mention dans l'*Essai* de M. Stieglitz, *sur la disposition des maisons grecques et romaines*, où il semble qu'une pareille notion eût dû trouver place; voy. ses *Archäolog. Unterhaltung.* t. I, § XI, p. 103-129. C'est ce qui me détermine à réunir ici les témoignages que j'ai pu recueillir sur ce point d'antiquité. Tout le monde est d'accord que l'*aulé* des maisons grecques était une *cour découverte*, τόπος διαπνεόμενος, placée *en avant des appartemens intérieurs*, πρὸ τῶν οἴκων, Athen. v, 3, et immédiatement après le *vestibule*, πρόδομος, dont elle était séparée par un *passage* ou *corridor*, προαύλιον, Pollux, I, 78. Il est de même constaté, de l'aveu de l'antiquité tout entière, que c'était dans cette partie de l'habitation qu'était dressé l'*autel domestique*, celui qui s'appelait Ἑρκείου Ζηνὸς βωμός, dans la maison de Priam, et qui est nommé par Æschyle, Ἑστία μεσόμφαλος, dans la maison d'Agamemnon, *Agamemn.* 1058, à cause de sa position au *centre de l'habitation*, *ædibus in mediis*. Ces deux points établis, il reste à faire connaître de quelle manière cette *cour intérieure* était généralement éclairée. Elle recevait du jour par une large *ouverture circulaire* pratiquée dans une espèce de comble ou de toiture; et c'est cette ouverture qui s'appelait proprement ὀπή; cela résulte du témoignage exprès de Pollux, II, 4, 54 : Ὀπαίαν δὲ οἱ Ἀττικοὶ τὴν κεραμίδα ἐκάλουν, ἣ τὴν ΟΠΗΝ εἶχεν; passage qui avait été jusqu'ici mal interprété, mais qui devient parfaitement clair, du moment qu'on en rapproche celui-ci du *Grand Étymologique*, v. Ἀνοπαία· παρὰ τὴν ΟΠΗΝ, ὀπαία, καὶ ἐν συνθέσει, ἀνοπαια· καὶ ἐκδέχεται τὴν καπνοδόχην εἶναι Κράτης δέ φησιν ἀνοπαίαν τὴν τετρημένην κεραμίδα ΤΗΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΟΡΟΦΗΣ. A l'appui de cette notion curieuse, Eustathe nous apprend que l'ouverture circulaire en question était placée non-seulement *sur le comble*, mais encore *au milieu de ce comble*, *ad Odyss.* I, 320 : Ἀνοπαία· ἤγουν ἀνὰ τὴν ΟΠΗΝ, ΤΗΝ ΕΝ ΜΕΣΩι ΤΗΣ ΟΡΟΦΗΣ. Des témoignages si clairs, si précis, ne laissent plus subsister de difficultés sur le sens de quelques passages de poëtes comiques, où il est fait allusion à cette *ouverture du toit*, tels que celui-ci d'Aristophane, *apud* Polluc. x, 25 : καὶ δι' ὀπῆς καπνὶ τέγους, et à l'usage qui s'en faisait, dans les expéditions nocturnes des amans ou des voleurs, pour s'évader clandestinement d'une maison μηδὲ δι' ὀπῆς κάτωθεν ἐκδῦναι στέγης, Xenarch. *apud* Athen. XIII, 24. On voit aussi, par d'autres passages puisés à la même source, que l'ouverture dont il s'agit était assez considérable pour donner le moyen d'apercevoir, du toit de la maison voisine, les personnes qui se tenaient dans la cour; c'est ce qui résulte d'un fragment curieux d'une comédie de Diphile, *apud* Phot. *Lexic.* Διακύψας ὁρῶ διὰ τῆς ὀπαίας κεραμίδος καλὴν σφόδρα; et l'on n'est plus surpris que Térence, qui traduisait des notions grecques en expressions latines, fasse venir un galant auprès de sa maîtresse en suivant le toit et passant par l'ouverture qui s'y trouvait, *Eunuch.* III, 5, 41, ed. Stallbaum : *atque in alienas tegulas venisse clanculum per impluvium, fucum factum mulieri.* Il suit de tout ceci qu'il y avait généralement *dans le toit de l'aulé*, cour où se tenaient les femmes grecques, une *ouverture circulaire*, *entourée de tuiles*, *servant pour le passage de la fumée*, *et au moins assez large pour qu'un homme*, *arrivé là*, *per alienas tegulas*, comme dit Térence, *pût*, *en se penchant au-dessus de cette ouverture*, *juger de la beauté d'une femme*. A ces notions, concernant la place, la disposition et l'usage de l'ὀπη, dans la *cour des maisons grecques*, j'ajouterai qu'une *ouverture* semblable, pratiquée dans le comble du grand temple d'Éleusis, est nommée ὀπαῖον par Plutarque, *in Pericl.* XIII; ce qui nous fournit, dans un des principaux édifices de la Grèce, une nouvelle preuve et un exemple décisif du procédé architectonique en question; et je ferai remarquer, en dernier lieu, que les mots : ΕΞΟΓΗΣ, de l'inscription d'Égine, que j'avais lus d'abord, *Achilléide*, p. 36, note 1 : Ἐξ ὀπῆς, au lieu de ἔξο (pour ἔξω) γῆς, comme le voulait M. Schelling, approuvé par M. Boeckh, sans savoir encore que M. Ott. Müller avait proposé la même leçon que moi, *Æginetica*, p. 160, reçoivent, de tous les passages allégués jusqu'ici, une interprétation qui rend désormais cette leçon indubitable. Aussi l'illustre M. Boeckh m'a-t-il fait l'honneur de m'apprendre, par une lettre particulière, qu'il renonçait à sa première idée en faveur de celle que je proposais; et il doit m'être permis de m'applaudir ici, à double titre, d'avoir obtenu l'assentiment de M. Boeckh, et de m'être rencontré avec M. Ott. Müller. On ne saurait nier cependant qu'en d'autres pays de la Grèce, ou dans le langage de quelques écrivains étrangers à l'Attique, le mot ὀπή ne signifiât aussi une *fenêtre*. Cette notion, qui résulte de l'interprétation donnée par Hésychius, *v.* Ὀπή· θυρίς, est d'ailleurs justifiée par l'anecdote si connue de Phérécyde de Syros, montrant à ses amis son doigt décharné, *à travers la* fenêtre *ouverte en face de la porte*, διὰ τῆς ὀπῆς τῆς κατὰ τὴν θύραν, Ælian. *Hist. var.* IV, 28; conf. Heraclid. Pont. *Politic.* fragm. x, et non pas, *par l'ouverture de la porte*, διὰ τῆς ὀπῆς τῆς θύρας, comme proposent les interprètes, et encore moins *par le trou de la porte*, comme traduit M. Dacier.

Le lieu de la scène ainsi déterminé, il semble qu'il n'y ait plus de difficultés pour reconnaître les personnages qui y figurent. Une *Femme, assise sur l'autel, avec un vêtement en désordre, et les cheveux flottans sur les épaules*, tient embrassé des deux mains le *simulacre de Minerve*[1]; ce ne peut être que *Cassandre*, qui emploie à-la-fois, pour se mettre à couvert de l'attentat dont elle est menacée, les deux moyens les plus puissans qu'eût imaginés la superstition antique. L'idole, déplacée de son sanctuaire, par un de ces artifices familiers au peintre, comme au poète, qui permettent de représenter dans un même lieu les diverses circonstances d'une grande catastrophe, offre, du reste, la forme consacrée pour le *Palladium*, tel qu'on le trouve figuré sur tant de monumens; avec cette particularité bien moins commune, que l'idole en question se montre ici dans une attitude dramatique, étendant le bouclier, comme pour protéger la suppliante, et brandissant la lance, comme pour menacer le ravisseur. C'est de la même manière que Virgile nous la dépeint dans une circonstance différente[2]; et c'est aussi dans une attitude à-peu-près semblable, et certainement avec la même intention, qu'elle nous apparaît sur un beau vase grec, dont la science doit à M. Boettiger la publication, enrichie d'une foule d'observations doctes et ingénieuses[3]. La forme donnée ici au *Palladium* présente encore plus d'une particularité neuve et intéressante. La partie inférieure, façonnée en gaine, sans aucune indication de jambes et de pieds, rappelle la forme des plus anciens simulacres, du style égyptien, celle qui précéda la composition des figures avec des jambes et des pieds rapprochés l'un de l'autre, πόδες συμβεβηκότες[4]; tandis que le buste offre, dans le caractère de la tête, dans le mouvement des bras, et dans la richesse du casque, toutes les conditions de l'art perfectionné et tous les élémens de l'école grecque. Le costume mérite aussi de fixer l'attention des antiquaires. Il se compose d'une *tunique longue*, qui s'applique exactement au corps, ἐχεσάρκον χιτώνιον[5]. Cette tunique est assujettie, au-dessus des hanches, au moyen d'une *ceinture*, ou plutôt d'un *ceinturon*, ζωστήρ[6]; le milieu en est formé d'une *large bande*, sans doute *de pourpre*, πλατυαλουργές[7], qui se déploie du haut en bas de la figure, et qui est ornée de *méandres*[8], avec

(1) C'est la même image que nous présente Virgile, dans les vers qui suivent ceux que j'ai déjà cités, *Æn.* II, 515-17 :

> Hic Hecuba et NATÆ nequicquam altaria circum,
> Præcipites atrâ ceu tempestate columbæ,
> CONDENSÆ et Divûm AMPLEXÆ simulacra tenebant

(2) Virgil. *Æn.* 11, 175 :

> Emicuit, parmamque ferens hastamque trementem

(3) *Ueber den Raub der Kassandra, auf einem alten Gefässe von gebrannter Erde; zwei Abhandl. von* H. Meyer *und C. A.* Böttiger, Weimar, 1794, in-4°.

(4) Voy. à ce sujet les témoignages recueillis par Fischer, *Index ad* Palæphat. *v.* Διαβαίνειν, et une note de M. Böttiger, *Raub der Kassandr.* p. 66, 70).

(5) Athen. XIII, 6, 590, F.

(6) Sur la différence de Ζώνη et Ζωστήρ, voy. K. Ott. Müller, *Comment. de Sign. Amazon. Vatic.* p. 10.

(7) C'est l'expression par laquelle est désignée, sur un marbre attique, *apud* Boeckh. *Corp. inscr.* n. 155, p. 247, sqq., cette espèce de *bande*, nommée communément πέζα, qui était cousue sur les tuniques de femme; d'où venait le nom de πεζοφόροι χιτῶνες, donné à cette sorte de tunique, Pollux, VII, 63. Cette bande, d'étoffe différente, était ordinairement ornée de broderies ou de divers objets d'or plaqués, Λωροί, Hesych. *h. v.*, Ὄχθοιβοι, Idem, *h. v.*; conf. Polluc. V, 101, et VII, 65; et c'est de cette manière, quelquefois aussi sans ornemens, que la bande en question se remarque aux tuniques de femme, sur un grand nombre de vases peints. Mais le monument qui nous offre cette particularité du costume antique de la manière la plus curieuse à tous égards, c'est la Minerve de Dresde, dont la tunique est ornée sur le devant d'une *large bande*, où sont distribués, en *onze* compartimens, autant de *sujets* représentant les *combats de la Déesse contre les Géans*; voy. *Augusteum*, t. I, pl. IX et X. Ces sortes de *sujets*, traités dans le goût du bas relief, mais avec infiniment peu de saillie, étaient ce que l'on nommait en général Σημεῖα, Schol. Aristoph. *ad Av.* 560, et dont il est fait mention sur le marbre attique cité plus haut, de cette manière : Σημεῖον ἐν μέσῳ· Διόνυσος σπένδων, καὶ Γυνὴ οἰνοχοοῦσα. Ils étaient ordinairement *brodés en or* dans l'étoffe même; voy. Coripp. *de Laud. Justin.* II, lib. I, v. 288. Souvent aussi, ils consistaient en petites *plaques d'or* très-minces, offrant des *sujets* ou des *figures* presque sans saillie; c'est ce qui est désigné, sur la même inscription attique, par les mots Ζώδια ἐξιθυμένα; et ce dont il nous est resté plus d'un exemple antique; j'en parlerai dans les notes suivantes.

(8) On peut se faire une idée de cette pièce du vêtement an-

une *bordure de flots*, παραχυμάτιος[1], espèce d'ornemens qui étaient ordinairement *brodés en or*, ἐνυφασμένα, ou formés de *feuilles d'or*, minces et légères, πέταλα χρυσᾶ, cousues sur les vêtemens[2]; et ce sont ici autant de particularités du costume antique, que bien peu de monumens nous avaient encore offertes, indiquées d'une manière aussi curieuse et aussi nette.

Le groupe principal, placé au centre de la composition, est complété par une seconde figure de *Femme*, qui accourt *échevelée et tendant vers le Palladium des mains suppliantes.* On ne peut douter, à de pareils traits, que ce ne soit une des filles de Priam, cherchant en vain, au dernier jour de Troie, un dernier asyle dans le sanctuaire et aux pieds de la statue de Minerve. Mais la présence du *Guerrier* qui poursuit cette femme, nous fait reconnaître en elle *Polyxène*, victime désignée par les Grecs pour apaiser l'ombre d'Achille, et pour honorer son tombeau. Effectivement, ce guerrier, à la marche rapide, à l'attitude menaçante, réclamant avec un geste d'autorité sa captive échappée, est évidemment *Néoptolème;* et, s'il pouvait rester la moindre incertitude au sujet de ce personnage, et du motif qui le fait intervenir, ce serait faute de considérer avec l'attention que mérite ici un pareil objet, la *stèle à chapiteau ionique*, tracée au-dessus du héros. Cette stèle s'annonce par sa forme même comme un monument funéraire[3]; elle est décorée d'une *bandelette* qui se termine,

tique, conforme à l'image que nous en offre notre vase, d'après le petit poème de Léonidas de Tarente, qui contient la description détaillée *d'une de ces bandes*, πέζης, ouvrage de trois femmes, l'une desquelles, *Bitié*, avait fait la partie du milieu, consistant en un *méandre*, avec quelques *figures de jeunes filles*, *Carm.* XX, p. 40-41, ed. Meinecke :

.... Τὸν δὲ μεταξὺ
Μαιανδρον κὴ τὰς Παρθενικὰς Βιτίη.

La même image est exprimée de cette manière, dans une épigramme d'Antipater, sur le même sujet, *Carm.* XXIII, II, 12, Brunck. :

Καὶ Βιτιη μεν τάσδε χερειθαλέας κάμε Κούρας,
Λοξά τε Μαιάνδρου ῥεῖθρα παλιμπλανέος.

(1) Cette *bordure de flots*, telle qu'on la voit ici, sert à expliquer une expression qui ne me paraît pas avoir été bien saisie par M. Boeckh; c'est celle de παρακυμάτιος, qui ne se trouve, à ma connaissance, que dans un seul passage du marbre attique déjà cité plusieurs fois, passage ainsi conçu : Χιτωνίσκος λευκὸς πυργωτὸς παρακυμάτιος. Il s'agit ici d'une *tunique blanche*, *à bordures découpées en créneaux*, πυργωτός, et *ornées de flots*, παρακυμάτιος. En interprétant ce dernier mot de la *couleur verte* de la tunique, le savant éditeur ne me semble pas avoir fait à la préposition παρὰ la part qui lui revient dans la composition de ce mot, et qui est déterminée par plusieurs locutions analogues employées sur le même marbre, notamment celle-ci : ἱμάτιον λευκὸν παραλουργές, c'est-à-dire, *manteau blanc*, *avec bandes de pourpre cousues sur les bords*. Il est d'ailleurs évident, par la seule inspection de notre vase, que cette sorte d'ornemens, *en forme de flots*, κύματα, s'ajustait *en bordure* de chaque côté de la bande du milieu de la tunique; ce qui répond parfaitement à l'idée du mot attique παρακυμάτιος, et ce qu'avait entrevu M. Osann, *Sylloge Inscript.* p. 89. J'observe à cette occasion que le mot ΧΥΜΑ, de la célèbre inscription d'Orope, *apud Boeckh. Corp. inscr.* n. 1570, *b*, lin. 50, dont le savant interprète n'a pu donner non plus d'explication bien satisfaisante, voy. p. 753, doit sans doute se lire Κῦμα, au lieu de Χύμα, et s'entendre d'un ornement pareil, d'argent massif, qui avait bien pu figurer, comme objet votif, parmi les offrandes du temple d'Amphiaraüs; c'est une conjecture qu'avait exprimée M. de Clarac, *Essai sur la partie technique de la sculpture*, p. 81; mais il avait lu ΚΥΜΑ, qui n'est pas la leçon du marbre grec, et en cela il s'était trompé.

(2) J'ai eu occasion de parler avec quelques détails de ces ornemens d'or, en feuilles minces, πέταλα χρυσᾶ, appliqués sur les vêtemens d'apparat avec lesquels on ensevelissait les personnages de distinction, en publiant une *figure* de ce genre, ζώδιον, qui avait servi à cet usage, et qui provenait d'un tombeau de Kertsch; voy. ma *Notice sur des objets d'or trouvés dans un tombeau de l'antique Panticapée*, p. 3 et 4; et, quant aux artistes qui exécutaient ces sortes de travaux dans l'antiquité grecque et romaine, j'ai recueilli aussi sur leur compte quelques témoignages, et proposé quelques conjectures, dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 68, suiv.

(3) J'ai déjà eu plusieurs fois l'occasion de signaler l'intention funéraire de l'*ordre ionique*, et l'emploi qui s'en était fait chez les Grecs, à cette intention, dès une époque sans doute bien antérieure à celle où l'ordre en question fut admis à figurer dans les grandes constructions publiques. J'ai reconnu que cette idée, dont j'avais été frappé long-temps avant de la trouver indiquée dans l'ouvrage de M. de Stackelberg, *Apollotempel zu Bassæ*, S. 40, ff., avait été d'abord exprimée par cet habile antiquaire, et je vois avec plaisir que mon docte ami, M. Creuzer, en adoptant cette opinion, comme une heureuse idée due à M. de Stackelberg, n'a pas dédaigné de citer les preuves que j'en avais fournies moi même; voy. son écrit intitulé : *ein alt-Athenisches Gefässe*, etc. p. 66, not. 40. C'est pour moi une raison d'ajouter encore quelques faits nouveaux à l'appui d'une opinion qui a obtenu l'assentiment d'un homme tel que M. Creuzer. En fait de monumens funéraires, d'une assez grande importance et d'une assez haute antiquité pour mériter, à ce double titre, une certaine considération, je ne puis m'empêcher de rappeler les tombeaux taillés dans le roc à Telmissus, la plupart desquels présentent une façade d'*édicule distyle*, *d'ordre ionique*,

à l'une de ses extrémités, par une *palmette;* ce qui contribue encore à en déterminer le caractère funèbre; et quand on la voit figurée si près de Néoptolème, et que l'on observe avec quelle intelligence l'auteur de notre peinture en a choisi et distribué tous les accessoires, on doit croire que cette indication du *tombeau d'Achille,* réduite à son image la plus abrégée, bien que sous une forme encore assez imposante, n'a pu trouver place dans une scène pareille, qu'avec l'intention de caractériser l'action de Néoptolème, au moment même où il s'apprête à ressaisir la victime destinée à apaiser les mânes de son père. De l'autre côté de ce groupe, si intéressant dans sa composition générale, si expressif dans ses moindres détails, il manquerait, pour en compléter l'ordonnance, un personnage essentiel, sans la figure du *Héros* qui s'approche de l'autel où est réfugiée Cassandre. Ce héros est *Ajax,* le Locrien, *jeune* et *imberbe,* comme il est le plus souvent représenté sur les vases peints[1], mais cette fois, dans une attitude neuve et singulière, déposant son *bouclier* au pied de l'autel, avant de porter sur la suppliante une main sacrilège[2]; du moins est-il difficile de supposer à cette figure une autre intention que celle-là.

A ce tableau de la désolation des Priamides, exprimée dans ses deux circonstances les plus pathétiques, et réduite, par une fiction ingénieuse, à une catastrophe unique, qui s'ac-

tel que celui dont M. de Choiseul-Gouffier a publié un dessin exact, avec tous ses détails, *Voyage pittoresque,* t. I, pl. LXVIII, pag. 121-2; et je dois citer surtout un monument du même genre et de la même localité, où l'intention funéraire de l'ordre ionique se montre d'une manière encore plus décisive; c'est un de ces tombeaux de Telmissus, en forme de sarcophage, dans le fronton duquel est sculptée, en guise d'*ornement sépulcral,* une *stèle ionique;* voy. le dessin de ce tombeau, donné par M. de Hammer, dans ses *Topographische Ansichten,* etc. Zeichnung, c, S. 114. De pareils exemples, rapprochés de ceux que fournissent en si grand nombre les vases peints de toutes les époques, prouvent à quel point l'on s'était mépris, en inférant de cet emploi de l'ordre ionique l'âge récent des tombeaux de Telmissus, au lieu d'y voir un caractère funéraire, propre à la haute antiquité grecque. Les vases dont il s'agit existent maintenant en si grand nombre dans toutes les collections, qu'il serait impossible, et pour le moins aussi inutile, d'en donner le dénombrement et la description. Je me borne à dire qu'ils forment à eux seuls toute une classe, la plus commune et la plus nombreuse de toutes, des vases en forme de *diota,* de fabrique de Pouille et de Basilicate, offrant, pour représentation principale, une *édicule distyle, à fronton, peinte en blanc,* dans l'intérieur de laquelle se montre *assis,* le plus souvent sur une *stèle,* ou *chapiteau ionique,* pareillement *peint en blanc,* tantôt un *Éphèbe,* ou un personnage élevé à la *condition héroïque,* ce qui résulte de la *couleur blanche* donnée à la figure entière, tenant de chaque main une *patère,* un *préféricule,* une *couronne,* un *cygne,* ou tout autre objet sacré ou mystique, avec une *haste,* un *casque,* une *cuirasse,* ou quelque autre pièce d'armure; et quelquefois, ayant près de lui un *cheval blanc,* emblème de la *condition équestre* du personnage; tantôt une *Femme* ou *Héroïne,* représentée dans le même ordre d'idées, avec la *couleur blanche,* qui distingue sa *personne* ou son *vêtement,* quelquefois l'une et l'autre; et portant à la main les divers attributs de son sexe, tels que l'*éventail,* le *miroir,* la *pyxis,* le *calathus,* le *métier à tisser,* la *couronne,* toujours *peints en blanc,* avec un *préféricule,* ou tout autre vase sacré, d'usage funéraire, dans l'intérieur de l'édicule, et presque toujours, une *sphæra,* symbole commun à ces deux ordres de représentations, attendu que c'était en effet l'instrument commun aux jeux de l'adolescence, chez les deux sexes. Les notions que je viens d'énoncer ici en peu de mots, et qui confirment plusieurs idées exprimées dans le cours de ces recherches, résultent de l'observation d'un grand nombre de vases peints, plusieurs desquels se trouvent dans la riche collection de M. Durand, à Paris, et j'indique avec plaisir, entre autres vases de ce genre, disséminés dans toutes les collections publiques ou privées de l'Europe, celui dont M. Creuzer a publié un dessin réduit, en guise de vignette, dans sa *dissertation* citée plus haut, p. 49, ainsi qu'un autre vase, de la collection de Berlin, dont l'explication, telle qu'elle a été proposée récemment par M. Hirt, *Annal. dell' Instit. di corrisp. archeol.* t. II, p. 95-105, tav. agg. D, pourrait donner lieu à d'assez graves difficultés, un seul point excepté, savoir, la *colonne ionique,* figurée pour indiquer un *tombeau,* au jugement de cet habile antiquaire.

(1) Il a déja été remarqué que, sur les plus anciens monumens de l'art, Ajax, le Locrien, était toujours représenté *barbu,* *δασυπώγων,* Malala, *Chronogr.* v, 130. Tel il était encore dans les peintures de Polygnote, à Delphes, Pausanias, x, 31, 1. Cependant les vases peints nous le montrent toujours *imberbe,* dans le seul trait de son histoire qui ait été souvent reproduit, et de plus d'une manière, sur cette espèce de monumens; je veux dire l'attentat commis sur Cassandre (Böttiger, *Raub der Cassandra,* p. 52, 46); et c'est ainsi encore qu'il nous apparaît sur les belles monnaies des Opontiens, où sa figure semble avoir été modelée d'après la statue de bronze qui se voyait de ce héros, au gymnase de Zeuxippe, Brunck, *Analect.* II, 464, ou d'après un tableau célèbre de Théon, Ælian. *Hist. var.* II, 44. Cette observation tendrait à prouver que les vases peints dont il s'agit, appartenaient à une époque de l'art où l'on avait déjà abandonné les anciennes traditions; ce qui, du reste, s'accorde parfaitement avec le style et la fabrique de ces vases.

(2) J'observe aussi que, sur le vase de Lamberg, Ajax se montre la *tête nue,* avec son *casque conique* à ses pieds; circonstance pareille à celle que j'ai indiquée sur notre vase, et qui doit avoir la même intention.

complit dans le même instant et dans le même lieu, l'auteur de notre peinture a joint deux images accessoires, représentées par deux personnages d'un ordre subalterne, qui ne laissent pas d'accroître encore l'intérêt de la scène principale. L'un de ces personnages est une *Femme âgée*, qui s'éloigne, en témoignant, par un geste expressif, la surprise et la douleur; l'autre, placé au second plan, est un *Vieillard*, guidant par la main un *Enfant* qu'il entraîne, et s'appuyant, dans sa marche affaiblie par les années, sur un *bâton* qu'il tient de l'autre main. A ces traits simples et touchans, si bien empreints de la naïveté des mœurs héroïques, qui nous montrent ici tous les âges et toutes les conditions enveloppées dans le désastre de la famille de Priam, il est difficile de ne pas reconnaître la dernière espérance des Troyens, qu'une prudence malheureuse essaie de dérober au sort funeste qui la menace, le *jeune Polydore*, qu'un serviteur fidèle conduit secrètement dans la retraite qui lui est préparée. On ne peut, en effet, à la vue d'un enfant proscrit, penser ici qu'à Polydore ou à Astyanax, dans le sang desquels acheva de s'éteindre la race des Priamides. Mais l'âge de cet enfant, et la manière dont il s'éloigne, conduit par un vieillard, conviennent davantage à Polydore. Ce vieillard, à front chauve, à cheveux blancs, offre lui-même, dans toute sa personne, les traits d'un de ces vieux serviteurs, qui tenaient le premier rang dans la maison des princes de l'époque héroïque, du *Pædagogue*, qui figure assez souvent, sur les monumens antiques, dans des scènes semblables à celle-ci[1]. Le *bâton, de forme tortueuse*, βακτηρία τῶν σκολιῶν, tel qu'il était porté habituellement par les philosophes[2], est l'attribut naturel d'un pareil personnage; et c'est aussi la preuve qu'on ne saurait le prendre pour *Priam*, qui devait porter le *sceptre droit*, σκῆπτρον, ou la haste pure; sans compter que l'action et le costume de ce personnage ne sauraient, dans aucune hypothèse, convenir au chef auguste des Troyens.

Le groupe de Polydore et du Pædagogue étant déterminé d'une manière aussi certaine, à mon avis, que la présence m'en paraît heureuse et le motif intéressant, il devient plus facile encore de reconnaître la *Femme*, qui figure au-dessous de ce groupe, dans une place correspondante, et avec une intention analogue. Cette *Femme* est la *Nourrice*, personnage obligé des tragédies grecques, qui devait, au même titre, se produire dans une peinture telle que la nôtre, et qu'on a déjà vue apparaître effectivement sur un beau vase peint, de la collection de Lamberg[3], relatif à l'attentat commis sur Cassandre, où elle est désignée indu-

(1) Il suffit de rappeler les monumens relatifs à la destruction des *Niobides*, où figurent les personnages de la *Nourrice* et du *Pædagogue*, ce dernier avec le costume asiatique, Winckelmann, *Monum. ined.* n. 89; Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, XVII. On retrouve également ces mêmes personnages sur les bas-reliefs et les peintures antiques, où le sujet comporte leur présence, tels que ceux qui représentent la mort de Clytemnestre et d'Ægisthe, et la catastrophe de Créuse, Winckelmann, *ibid.* 148 et 90; et on les y retrouve toujours sous les mêmes traits et dans le même costume; voy. aussi les *Pittur. d'Ercolan.* t. I, tav. VII. Sur un beau vase peint que je possède, représentant *Médée qui égorge ses enfans*, le *vieux Pædagogue* apparaît en demi-figure, au plan supérieur, avec une barbe et des cheveux blancs, portant la main droite à son front, en signe de désespoir, et tenant de l'autre main un bâton noueux et recourbé, tel à-peu-près que le *Pædagogue* de notre peinture.

(2) Voy. à ce sujet l'observation faite plus haut, p. 250, n. 5.

(3) *Vases de Lamberg*, II, XXIV. Le personnage en question avait été regardé jusqu'ici comme une *Prêtresse*, d'après une inscription divisée en deux lignes, qui paraissait ainsi conçue : ΙΕΡΕΙΑ ΤΡΟΙΟ, et qu'on avait interprétée par : *la Prêtresse des Troyens*. Mais M. Millingen a fait connaître récemment la vraie leçon de cette double inscription, qui doit se lire : ΕΝΕΡΕΑ ΤΡΟΦΟΣ; d'où il suit que c'est la *Nourrice* de Cassandre, Τροφός, et non une *Prêtresse troyenne*, qui figure dans cette scène mythologique; et cette heureuse idée du savant antiquaire se trouve désormais confirmée par notre vase; voy. les *Transactions of the R. Society of Literature*, vol. II, part. II, p. 136-143. Quant au mot Ἐνερέα, pour Ἔναρα, dont M. Millingen fait une épithète de *Minerve*, en rapport avec le simulacre du *Palladium*, et dont il s'efforce de déduire la formation du nom latin MINERVA ou MENERFA, j'avoue que cette conjecture m'a semblé plus ingénieuse que solide, sans qu'il m'ait encore été possible de donner du mot ΕΝΕΡΕΑ une explication satisfaisante.

bitablement par l'inscription ΤΡΟΦΟΣ, qui l'accompagne. Une observation curieuse, à laquelle donne lieu la confrontation de ce vase avec le nôtre, c'est que, sur l'un et sur l'autre, le personnage de la *Nourrice* est absolument dans la même attitude, dans le même mouvement; d'où il suit que c'est une de ces figures empruntées de quelque composition célèbre, que les dessinateurs de vases peints ne se faisaient aucun scrupule d'omettre où d'ajouter, suivant le besoin qu'ils en avaient, dans les nombreuses variantes d'un même type qu'ils étaient chargés d'exécuter. Il y a, d'ailleurs, dans ce personnage de la *Nourrice*, tel qu'il se produit ici, comparé avec la figure du vase de Lamberg, quelques-unes de ces différences de détail, soit dans le costume, soit dans la physionomie, qui tiennent à la nature même de cette sorte de monumens, au système d'exécution, au goût et à la manière de l'artiste. Des variantes de cette espèce ne sauraient donc offrir aucune importance, si ce n'est peut-être la suppression qu'on remarquera sur notre vase, de l'objet que la *Nourrice* du vase de Lamberg porte à la main gauche; suppression qui doit tenir à quelque intention particulière, que je ne m'explique pas, non plus que cet objet même, qui me paraît encore indéterminé. J'observe que, sur le vase du recueil de Passeri[1], qui offre une représentation de l'attentat commis sur Cassandre, pareillement variée dans le nombre et la disposition des personnages, ainsi que dans les détails de la composition, la *Femme*, placée près de Cassandre, dans une attitude et avec une expression qui conviennent bien aussi à la *Nourrice*, porte à la main un instrument à-peu-près pareil; mais sans qu'il m'ait encore été possible de me rendre compte de la nature de cet instrument, de sa forme réelle et de son intention symbolique[2].

Le vase que je viens de citer, présente aussi une particularité dont le motif, entrevu

(1) *Pictur. Etrusc. in vasc.* t. III, tab. ccxcv. Le même vase est reproduit, avec quelques variantes qui tiennent sur-tout au caprice du dessinateur moderne, dans le premier recueil d'Hamilton, t. III, pl. 57.

(2) M. Millingen n'a fait aucune observation sur l'objet dont il s'agit, sur sa forme, ni sur son usage; toutes choses dont la détermination n'était pourtant pas indifférente dans la question relative au personnage, aux mains duquel est placé cet instrument, certainement avec une intention quelconque, sur les deux vases qui le présentent. Mais voici qui achève de prouver qu'il y a effectivement, dans le choix d'un pareil objet, une intention positive, d'accord avec le sujet même de la représentation. Un vase, provenant des environs de Cumes, offre, entre autres personnages dont la réunion forme une composition très-difficile à expliquer, une *jeune Femme*, tenant d'une main un *Palladium*, et de l'autre, l'instrument en question, figuré comme sur les vases de Passeri et de Lamberg. M. Hirt, qui a publié ce vase, *Annal. dell' Instit. di corrisp. archeol.* t. II, p. 98, sgg. tav. agg. D, décrit cet instrument comme « *un arnese*, « il quale, in forma di semplice bastoncello, dove nel pugno di « lei s'interna, ha nell' estremità ch' è volta in alto, una specie « d'ingegno da *chiave*, da cui dipendono due fila di perle ter- « minanti in fiocchi. » Effectivement, cet instrument ressemble assez à une *clef*, à laquelle serait attachée une de ces *bandelettes de laine à petits flocons*, εὔμαλλοι μίτραι, Pindar. *Isthm.* IV, 69, ed. Boeckh., dont l'indication se rencontre si fréquemment sur les vases; ce serait conséquemment une *clef* de quelque *sanctuaire* ou *édifice sacré;* et un pareil objet, joint au *Palladium*, ne permettrait pas de douter que la femme portant ces deux attributs ne fût la *Prêtresse de Minerve*, commise à la garde de son *temple* et de sa *statue*, γύναιον κλειδοφύλαξ, comme dirait Lucien, *de Amor.* § 14. C'est aussi de cette manière que M. Hirt interprète le personnage en question; il y voit *Théano*, femme d'Anténor, se disposant à livrer le *Palladium* à *Diomède*, suivant une tradition rapportée par Suidas, *v.* Παλλάδιον. Il y a, du reste, plus d'une difficulté grave, que je n'ai pas en ce moment le loisir de discuter, dans la manière dont cette femme est groupée avec le prétendu Diomède, et surtout dans la présence d'une seconde femme, que le savant antiquaire prend pour *Hélène* déplorant, au pied d'une *stèle funèbre*, la perte récente des fils qu'elle avait eus de Pâris; idée fort ingénieuse sans doute, mais qui ne me paraît nullement fondée. Je me contente d'observer que M. Hirt ne semble pas s'être souvenu du vase de Passeri, non plus que de celui de Lamberg, où la *Femme* placée près de *Cassandre* porte un instrument tout à-fait semblable à celui qui se voit ici aux mains de *Théano;* d'où l'on peut inférer que c'est le même personnage, c'est-à-dire la *Prêtresse de Minerve*, qui figure sur tous ces vases, et ce qui tend à infirmer l'idée, si plausible d'ailleurs, avancée par M. Millingen. Il y a donc là une question curieuse qui ne me paraît pas encore résolue, et qui se recommande à l'attention des antiquaires. Au moment où je livre cette note à l'impression, j'ai connaissance d'une nouvelle explication de ce vase proposée par M. Welcker, qui y voit une scène d'amour entre *Ulysse* et *Théano*, un rendez-vous nocturne auprès d'un tombeau, avec la prise de Troie en perspective; voy. les *Annal. de l'Instit. archéolog.*, t. IV, p. 383. Je n'ai pas le loisir, et ce ne serait pas ici le lieu, de réfuter en détail cette explication; mais je dois dire qu'elle me satisfait encore moins que la première.

par Passeri et contesté par d'autres antiquaires, est pleinement justifié par une des figures de notre peinture, dont je me suis réservé de parler en dernier lieu. C'est celle de *Minerve*, assise dans une région élevée, au-dessus de son propre simulacre. Une figure à-peu-près semblable, dans la même position, avait été prise par Passeri pour la déesse elle-même, étendant la main au-dessus de son idole, comme pour la protéger contre une atteinte sacrilège; bien que cette figure manquât, en apparence, du caractère et des attributs de Minerve. Cette idée de l'antiquaire ultramontain, qui avait pu d'abord sembler hasardée[1], se trouve maintenant confirmée par notre vase. *Minerve* s'y reconnaît, à la même place, avec ses attributs accoutumés, le sein couvert de l'*égide*, la main droite armée de la *haste;* seulement, elle se montre ici la *tête nue*, comme il lui convenait d'être, dans une attitude de repos, et telle aussi qu'on la voit sur des monumens de la haute antiquité grecque[2]. Du reste, le port de sa tête *abaissée* vers sa suppliante, avec cette expression que les Romains rendaient par le mot *respiciens*[3], s'accorde bien avec sa situation; et cette image significative ajoute ainsi à notre peinture un nouveau trait d'originalité et d'intérêt.

Il ne me reste plus à rendre compte que de quelques détails accessoires, qui ne laissent pas de nous faire connaître aussi plus d'une particularité neuve ou curieuse. De ce nombre, est le vase de la forme d'*œnochoê*, ou de *préféricule*, qui se voit renversé, sur le sol, au pied de l'autel, évidemment afin d'indiquer par cette image d'un sacrifice troublé ou interrompu, la violation du lieu sacré. Le même objet, pareillement renversé sur les degrés de l'autel, s'était déjà offert sur le vase de Passeri, certainement avec la même intention. Une autre particularité qui mérite d'être signalée, c'est la forme de la lance portée par Néoptolème, avec l'espèce de *traverse*, ou l'*anneau*[4], qui se remarque au-dessus de la pointe inférieure de cette arme, *στυρακίου ἀκοντίου*[5]. Le même anneau, un peu plus prononcé et indiqué deux fois, se voit à la lance d'Ajax, sur le vase publié par M. Boettiger; et bien que ce savant ait profité de cette occasion pour énumérer les noms divers donnés chez les Grecs à cette partie de la lance, et pour y ajouter l'indication des divers usages qui s'y rapportent[6], il ne

(1) M. Boettiger avait semblé peu disposé à admettre l'explication de Passeri, *Raub der Cassandra*, p. 64, bien qu'il n'ignorât pas que c'était une pratique assez familière aux anciens artistes, d'ajouter à l'image d'une divinité une seconde figure représentant la divinité elle-même, et qu'il se fût autorisé, à cet égard, du résultat des recherches de Heyne, *de Vestig. domest. relig. in Art. Etrusc. oper., Nov. Comment. Gotting*, t. VI, part. II, p. 45. Le seul tort de Heyne était d'avoir attribué exclusivement à l'art étrusque un procédé qui tenait essentiellement aux traditions de l'art hellénique. Mais cette faute du grand antiquaire de Gœttingen prenait sa source et avait son excuse dans l'erreur générale de son temps, sur l'origine et la fabrication des vases peints, qu'on croyait propres uniquement à l'antique Étrurie.

(2) Je citerai ici la belle figure de Minerve éléenne, trouvée dans les ruines du temple de Jupiter, à Olympie, pour avoir occasion de faire ici mention d'une des plus précieuses conquêtes qui aient enrichi de nos jours le domaine de l'art et de l'archéologie; et je rappellerai à cette occasion la rare médaille d'Héraclée de Lucanie, avec la même *tête nue de Minerve*, que j'avais alléguée à l'appui de cette représentation si neuve et si remarquable; voy. ma *Notice sur les sculptures d'Olympie*, dans le *Journ. des Sav.* 1831, février, p. 101, n. 2. Je ne connaissais alors que deux exemplaires de cette médaille, et je la croyais inédite; j'ai reconnu depuis qu'elle était gravée, mais d'une manière tout-à-fait défectueuse, dans le recueil du P. Magnan, *Miscell. num.* t. IV, tab. 23, fig. III; de sorte qu'en la publiant, dans un dessin fidèle, d'après l'exemplaire de la collection de M. le duc de Luynes, c'est encore un monument nouveau que je pourrai me flatter d'avoir ajouté à la science; voy. vignette, n. 10, p. 337.

(3) Voy. l'observation faite à ce sujet, p. 169, not. 2.

(4) Cet *anneau* est encore mieux indiqué au bas de la lance que porte Minerve, sur un vase grec publié par Millin, *Monum. inéd.* t. I, pl. XXIII.

(5) Thucydid. II, 4. Pollux, qui cite ce passage, *Onomast.* X, 27, prouve qu'il ne le comprenait pas très-bien, en tirant d'une circonstance accidentelle et fortuite la notion d'un usage habituel qui ne saurait en résulter. Ailleurs, le même lexicographe désigne les parties inférieures de la lance par les mots *σαυρωτήρ*, vid. Homer. *Iliad.* X, 153, et *στύραξ*; et cette dernière expression, Pollux, I, 136, et X, 143, avec la glose antique que les interprètes y ajoutent : *τὸ κάτω τοῦ δόρατος τεχχέλιον*, répond parfaitement à l'indication fournie par notre vase.

(6) *Raub der Cassandra*, S. 56, 54. Je ne trouve rien à ajouter aux nombreux témoignages rassemblés ici par M. Boettiger; mais j'observe que Millin les a reproduits dans le même ordre,

me semble pas que l'objet de la traverse en question ait été encore expliqué. Or, cette espèce de crampon adapté à la partie inférieure de la lance, ne pouvait guère servir qu'à fournir un appui au pied du cavalier, quand il s'aidait de sa lance pour monter à cheval, suivant l'usage grec que Xénophon exprime ainsi : ἀπὸ δόρατος ἀναπηδᾷν[1]. Effectivement, il fallait bien qu'il y eût, en ce cas, quelque appendice à la lance dont les Grecs se servaient en guise d'étrier; et c'est aussi le même objet, figuré à cet effet, et de manière qu'on ne puisse s'y méprendre, que Winckelmann avait reconnu sur des pierres gravées, représentant un Éphèbe qui s'exerce à monter à cheval[2]; bien que cette ingénieuse explication ait été contestée par des antiquaires du premier ordre[3].

§ IX.

Parmi les personnages appartenant à la maison de Priam, dont les nobles et touchantes infortunes avaient fourni à l'imitation de si heureuses inspirations, il semble que celui d'*Hécube* ait été l'un des plus négligés, ou même des plus maltraités par l'art antique. La haine ou la fatalité qui avaient accumulé tant de revers sur la tête de la veuve de Priam et de la mère d'Hector, n'avaient pas cessé de s'exercer sur sa mémoire, de manière que l'on serait presque fondé à croire que la Grèce, toujours injuste envers Hécube, et d'autant plus inexorable à son égard qu'elle avait été plus rigoureuse, continuait de lui faire un crime de son malheur, en la poursuivant jusque dans le domaine de l'imitation. La tradition qui nous représente Hécube esclave, fatiguant de ses éternelles imprécations les dieux et les hommes; devenue odieuse aux uns et aux autres, au point d'être changée en *chienne*[4], sans que, sous cette forme même, les cris de sa douleur, convertis en affreux aboiemens, cessassent de provoquer le sort qui l'avait frappée; puis enfin accablée sous un amas de pierres, seul moyen que pût trouver la vengeance des Grecs, pour étouffer une voix implacable, importune comme celle du remords; cette tradition, consacrée plus tard sous la forme d'un monument[5], n'était d'abord que l'expression poétique d'une haine populaire, qui s'acharnait en-

en en faisant la même application, sans en citer l'auteur; voy. ses *Monum. inéd.* t. I, p. 295, et *Peint. de vas.* t. I, p. 105.

(1) Xenoph. περὶ Ἱππικ. c. VII. L'idée qui résulte de ces paroles de Xénophon, ἀπὸ δόρατος ἀναπηδᾷν, ne semble à l'habile critique que je citais tout-à-l'heure, pouvoir s'expliquer qu'au moyen d'une traverse, d'un appendice quelconque ajouté à la pointe inférieure de la lance, Boettiger, *Archäol. der Maler.* p. 136 : Vermöge einer besondern Vorrichtung; et j'avoue que je suis entièrement de cet avis.

(2) Winckelmann, *Pier. de Stosch*, p. 170, n. 973, et *Monum. ined.* n. 202; voy. Raspe, *Catal. de Tassie*, pl. XLIV, n. 7585. Ces pierres, dont l'authenticité ne saurait paraître douteuse, malgré l'idée peu favorable que semble s'en être formée M. Ott. Müller, *Commentat. de sign. Amazon. Vatican.* p. 13, a, suffisent, avec le passage de Xénophon, pour montrer comment on s'y prenait chez les Grecs pour monter à cheval, au défaut des *étriers*, qui sont d'une invention plus récente. Au sujet des *étriers*, ἀναβολεῖς, voy. les témoignages de Suidas et d'Eustathe rapportés par Saumaise, *ad* Spartian. 718-9; et sur les diverses manières de monter à cheval qui eurent cours dans l'antiquité, consult. Beckmann, *Beyträg. z. Gesch. d. Erfind.* III, 109, et Facius, *Collectan. ad Antiq. gr. et rom.* p. 209.

(3) Entre autres, M. Hermann, dans une dissertation, *de verbis quibus Græci incessum equorum indicant, Comment. Soc. phil. Lips.* t. IV, p. 44, et M. Ott. Müller, *Comment. de sign. Amaz. Vatic.* p. 13. J'ai déjà eu occasion de réfuter ailleurs une méprise d'un autre genre dont ces pierres gravées avaient été l'objet, celle de Visconti, qui avait cru y voir un *Héros grec s'élançant sur le Cheval de bois*; voy. *Journ. des Sav.* 1831, juin, p. 337.

(4) Lycophron. *Alexandr.* v. 330-34; et Schol. *ad h. l.* Euripid. *Hecab.* v. 1241, cum Schol. *ad h. l.*

(5) C'est celui qui fut érigé sur un promontoire de la Chersonnèse de Thrace, en mémoire de la sépulture d'Hécube, et qui fit donner à ce lieu le nom de Κυνὸς Σῆμα, ou Κυνόσσημα, Strabon. XIII, 595; Pollux, V, 45; vid. Interpr. *ad h. l.* Une rare médaille de Madytos, récemment publiée par M. Millingen, avec le type d'un *Chien dressé sur un socle*, fait certainement allusion à ce monument, et à la tradition mythologique qui l'avait fait élever; voy. *Ancient Coins of greek Cities*, etc. pl. III, n. 7, p. 43.

core sur sa victime, tant de siècles après celui qui avait vu consommer les malheurs d'Hécube par la ruine entière de sa patrie et par l'extermination de sa famille. L'art resta fidèle, comme la poésie, aux ressentimens que le nom d'Hécube avait excités dans la Grèce, en ne la présentant, dans le petit nombre d'images qu'il en produisit, qu'avec ces traits altérés par l'âge et flétris par le malheur, qui étaient encore, dans les moyens de l'art, un signe de proscription et pour ainsi dire un acte de vengeance. Dans un système imitatif constitué essentiellement, comme celui des Grecs, sur le principe du *beau*, où l'on n'admettait, en de rares exceptions, l'image de la laideur physique que comme une manière de rendre sensible aux yeux ce qui était moralement haïssable, le personnage d'Hécube, représenté avec les rides et les autres accidens de la vieillesse, devenait effectivement un monument palpable de cette haine publique qui semblait avoir toujours besoin de s'alimenter en présence de son objet, et peut-être aussi de se justifier à ses propres yeux, par la contemplation de son ouvrage. De là, sans nul doute, le type adopté pour la figure d'Hécube, qui devait produire sur l'esprit d'un peuple enthousiaste de la beauté, l'effet d'une apparition ennemie, à raison des imperfections physiques qui s'y trouvaient réunies, mais toutefois dans une sage proportion, et toujours avec cette mesure pleine de sens et de goût, qui conciliait les droits de l'art et ceux de la tradition.

Je n'ignore pas cependant que des antiquaires ont exprimé une opinion différente sur la manière dont les anciens artistes avaient conçu et réalisé le personnage d'Hécube; l'on a même été plus loin; et dans la discussion qui s'est élevée entre plusieurs savans, au sujet de la détermination d'une des figures de Femmes troyennes, du vase Vivenzio, M. Schorn a soutenu, contre le sentiment de M. Boettiger, qu'il n'existait, sur les monumens de l'art grec, aucune représentation caractérisée d'une *vieille Femme*[1]. Cette question, qui touche au principe même de l'art, et qui acquiert ainsi une certaine importance en se généralisant, mériterait d'être approfondie; et c'est sur-tout avec le secours des monumens qui nous restent qu'on pourrait espérer de la résoudre. On doit bien regretter qu'il ne fût pas entré dans le plan de l'ouvrage de Pausanias, de nous donner plus de détails sur les célèbres peintures de Polygnote à Delphes; car nous y aurions probablement trouvé tous les élémens de cette solution. La plupart des Femmes troyennes, mentionnées dans la tradition poétique, figuraient dans ces peintures avec le *vêtement de la captivité* et *l'expression de la douleur*[2]; c'est à cette notion générale, exprimée en termes si vagues, que se réduit le témoignage de l'écrivain. Mais sans doute l'habile artiste n'avait pas négligé les moyens que lui fournissaient les divers accidens de l'âge, pour jeter quelque variété dans toutes ses figures de *Femmes captives et affligées*. La seule *Æthra* est indiquée par Pausanias comme ayant la *chevelure rasée*, en signe de deuil[3]; et la même particularité se reproduit encore, dans sa description, au sujet d'un autre personnage, d'un sexe équivoque et d'un ordre subalterne, que Pausanias qualifie lui-même de *vieille Femme*, Πρεσβῦτις[4]. On peut inférer de là que Polygnote,

(1) Schorn, *Homer nach Antiken*, IX, VI, et *Kunstblatt*, 1824, n. 103, p. 411; Boettiger, *Archäol. der Malerei*, p. 343.

(2) Pausan. X, 25, 4 : Γυναῖκες αἱ Τρῳάδες ΑἸΧΜΑΛΏΤΟΙΣ τε ἤδη καὶ ὈΔΥΡΟΜΈΝΑΙΣ ἐοίκασι.

(3) Idem, *ibid.* 3 : ἡ Θησέως (μήτηρ) ἐν χρῷ κεκαρμένη. Le motif assigné à cette particularité est justifié par ces expressions d'Euripide, κουρᾷ ξυρήκει, *Alcest.* 434, correspondant à celles-ci du même poète, κουρᾷ πενθήρει, *Troad.* 140, sans compter tant d'autres témoignages du même genre, parmi lesquels je me contenterai de citer ce passage d'Euripide, concernant Hécube elle-même, κρᾶτ' ἐκπορθεῖσ' οἰκτρῶς, *Troad.* 142.

(4) Pausan. X, 26, 3 : ἐν χρῷ κεκαρμένη Πρεσβῦτις.

le chef de la grande école et le maître du grand style, n'avait pas cru déroger aux principes de son art, en faisant servir à caractériser ses figures de Femmes les variétés d'âge, de costume et d'expression que lui suggérait un sujet si riche et si pathétique; et cette induction est justifiée par l'observation des vases peints, produits sous l'influence dumême goût, et sans doute à une époque peu éloignée, où nous voyons apparaître, dans des scènes homériques, des figures de vieillards, de l'un et de l'autre sexe, sous des traits qui répondent à la description de Pausanias[1]. Tels sont, pour en citer ici quelques exemples, les personnages d'*Anchise* et de *Priam*, sur le vase Vivenzio; ceux du même *Priam* et de *Phœnix*, sur un beau vase de Canino[2]; tel est sur-tout le personnage de *Télamon*, sur un vase que je publie[3], où la douleur du père d'*Ajax*, AIAS, et de *Teucer*, TEVKPOS, est exprimée d'une manière si naïve et si touchante dans la figure de ce *Vieillard*, TELAMON, *la tête absolument rasée*, d'une main élevant sa *béquille*[4], unique soutien qui reste désormais à sa vieillesse abandonnée, et portant l'autre main à son front, en signe de désespoir. Dans un sujet du même ordre, sur le vase d'Euthymidès[5], qui représente *Hector* achevant de revêtir ses armes, en présence de *Priam*, qui

(1) S'il était question ici de personnages d'un ordre subalterne, qui se voient représentés sur les vases grecs avec les signes de la vieillesse, tels que les *rides au visage* et les *cheveux blancs*, les exemples s'offriraient en assez grand nombre. On sait que le personnage de la *Nourrice* et celui du *Pædagogue* sont constamment figurés de cette manière; et c'est ainsi, en effet, qu'ils se montrent l'un et l'autre sur le vase que j'ai publié, pl. LXVI. Je puis citer encore la *Nourrice* du vase de Lamberg, où cette femme, *à cheveux blancs*, est désignée par le mot ΤΡΟΦΟΣ. M. Millingen a publié un vase, du musée de Naples, où ce savant a vu un sujet funéraire, et où je serais bien tenté de voir plutôt une scène héroïque, mais dont je me borne à faire mention ici, à cause de la *vieille Femme à cheveux blancs*, avec des *rides au visage*, qui paraît être aussi une *Nourrice*; voy. ses *Vases grecs*, pl. XXXIX, p. 60-61. Ce vase est décrit dans les *Neapels ant. Bildwerke*, I, 338-339. Il serait facile, et par cela même superflu, de multiplier ces citations.

(2) *Monum. pubbl. dall' Instit. archeol.* tav. XXXV-XXXVI, t. III, p. 380, sgg.

(3) Voy. planche LXXI, n. 2. Ce vase est de fabrique de Pouille, et le dessin m'en a été envoyé de Naples, où il se trouve actuellement, dans la collection de M. Gargiulo. La composition appartient à cette classe assez nombreuse de vases qui représentent des *scènes d'adieu* ou *de départ*, et qui avaient, la plupart du temps, une intention funéraire d'accord avec la destination même de ces vases. Mais le sujet particulier de cette composition est l'un des plus rares et des plus intéressans que je connaisse; c'est le départ d'*Ajax* et de *Teucer*, au moment où les deux Héros prennent congé de leur père *Télamon*. Chacun d'eux est en effet désigné par son nom, ΑΙΑΣ, ΤΕΥΚΡΟΣ, ΤΕΛΑΜΩΝ, de manière à ce qu'on ne puisse s'y méprendre; et c'est avec raison que M. le duc de Luynes, à l'attention duquel ce vase n'avait pas échappé, a remarqué ici, dans la manière dont les noms ΑΙΑΣ et ΤΕΥΚΡΟΣ sont écrits au-dessus d'*Ajax* et de *Télamon*, quand le nom même de *Télamon* se lit au-dessus du personnage de *Teucer*, l'une de ces transpositions de noms si communes sur les vases, et dues à l'inadvertance de l'artiste, qui servent à rendre compte de tant d'autres fautes du même genre; voy. *Annal. dell' Instit.* t. IV, p. 88. Du reste, il serait difficile de voir une scène mieux conçue, et dont le sujet fût plus clairement indiqué. Ajax, revêtu de sa *panoplie*, laisse apercevoir, à travers les *couvre-joues* du casque, qui expliquent si bien l'épithète homérique, κυνέης χαλκοπαρῄου, *Iliad.* XII, 183, XVII, 294, la barbe naissante dont son menton est ombragé. Son jeune frère, au contraire, est *imberbe* et vêtu d'un simple *chlamydion*, avec la *causia* sur la tête, et il porte sur les épaules un *sac de voyage*, dont la forme parfaitement accusée, et la représentation neuve sur les monumens de l'antiquité, confirment, si je ne me trompe, la conjecture que j'ai avancée dans un autre endroit de ces recherches, au sujet d'un objet à-peu-près semblable, où j'avais cru voir une image équivalente à celle que nous présente ce passage d'Æschyle, *Coëphor.* 670 : στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκείᾳ σάγῃ; voy. planche XXXIV, p. 161. Quant au personnage du *vieux Télamon*, on ne saurait imaginer une figure qui exprimât mieux le désespoir d'un père, au moment où il se voit privé des uniques soutiens de sa vieillesse; et c'est un dernier trait, aussi heureux que naturel, ajouté à cette composition touchante, que la présence de la *Femme*, sans doute *Péribœa*, la mère des deux Héros, qui apparaît aussi, la *tête entièrement dépouillée de cheveux*, ἐν χρῷ κεκαρμένη, avec son péplus, qu'elle tient levé d'une main à la hauteur de son visage, par un geste qui exprime si bien la douleur d'une mère, en même temps qu'il répond aux habitudes de modestie des femmes grecques.

(4) Ce long *bâton noueux*, à l'extrémité duquel est adaptée une *traverse en bois*, répond si bien en effet, par la forme et par l'usage, à ce que nous appelons une *béquille*, qu'on ne saurait donner à cet objet un autre nom, ni sur ce vase, ni dans plusieurs autres peintures antiques, où il se voit toujours à la main de *vieillards chauves*, ou à *cheveux blancs*. Tel est entre autres le vase de Canino, publié par M. Éd. Gerhard, où l'un de ces vieillards, portant en main un bâton pareil, est désigné par le nom ΦΟΙΝΙΧΣ, *Annal. dell' Instit. archeol.* tav. XXXV, t. III, p. 381; et j'observe que ce seul objet, d'une forme si caractéristique et d'un usage si particulier, suffit pour détruire l'explication, d'ailleurs fort ingénieuse, que M. le duc de Luynes a proposée au sujet de ce même vase, où il a vu, dans ces deux *Vieillards* portant chacun une *béquille*, les deux *Hérauts* homériques avec leur *sceptre*, *Annal. dell' Instit.* t. IV, p. 86.

(5) *Catalogo di scelte antichità*, etc. n. 1386, p. 113; Gerhard, *Rapporto*, etc. p. 178, not. 698. Ce vase, dont je possède un calque, mériterait d'être publié; j'en ai déjà fait mention plus haut, p. 279, note 2; voy. aussi ma *Lettre à M. Schorn*, p. 7.

lui adresse ses derniers vœux, le *vieux monarque* offre une figure à-peu-près semblable; et si le personnage d'*Hécube*, qui assiste aussi à cette scène d'adieu, ne s'y produit pas avec les traits de la *vieillesse*, c'est qu'une telle particularité n'eût pas été d'accord avec l'action de ce personnage, portant le *casque* d'Hector, ni conforme au caractère attribué ici à Hécube, tel qu'il résulte de cette action même.

Il s'agit maintenant de montrer que le type de la figure d'*Hécube*, conçu dans un ordre d'idées plus général, de manière à exprimer le plus haut degré de l'adversité humaine, et dans une situation en rapport avec cette intention, c'est-à-dire dans le *veuvage* et la *captivité*, offrait en effet les rides et les autres accidens de la vieillesse, autant que pouvait le comporter le génie de l'imitation, chez les Grecs. A cet égard, le témoignage le plus décisif que je puisse produire est une peinture de vase grec, qui se trouvait dans la collection de M. Politi, à Girgenti[1]. Ce vase, d'une belle fabrique sicilienne, représente une scène homérique, dans toute la simplicité, dans toute l'exactitude du costume antique; et sous ce rapport, comme par l'intérêt même du sujet, bien que réduit à trois personnages, la peinture dont il s'agit ne laisse pas d'être de quelque importance pour l'histoire de l'art. Il suffit du premier coup d'œil jeté sur cette peinture, pour y reconnaître *Ulysse entraînant Hécube*, esclave destinée au roi d'Ithaque dans le partage des Captives troyennes. La veuve de Priam offre, dans toute la délinéation des traits du visage, un type d'accord avec la condition d'une femme esclave, qui contraste avec le style idéal des deux autres figures. L'expression, si fortement prononcée, des *rides* et des *plis de la peau*, détails qu'il est si rare de rencontrer dans les peintures de vases grecs, ne saurait avoir ici d'autre motif que celui de rendre plus sensible cette image d'une femme, accablée sous le double fardeau, flétrie de la double empreinte de l'âge et du malheur. Hécube a le haut de la tête couvert d'une pièce d'étoffe phrygienne, espèce de *kékryphalos*, d'où se détachent des mèches de *cheveux blancs*[2], qui pendent le long de ses joues, avec son péplus, passé par-dessus sa tête, qui l'enveloppe tout entière[3], telle qu'on la voyait représentée sur le théâtre, dans cette même circonstance de sa vie. De la main droite, elle s'appuie sur un long *bâton noueux*[4], σκολιὸς σκίπων, qui était aussi le soutien prêté à sa caducité sur la scène tragique, et qui lui sert à suivre, d'un pas ralenti par le poids des années, *Ulysse*, à la taille haute, à la démarche altière, qui l'entraîne en la saisissant par la main gauche[5]; c'est en un mot la scène racontée de la bouche même d'Hécube, dans le drame touchant d'Euripide[6], avec des expressions qui répondent à toutes les circonstances de notre peinture, et de plus, avec l'indication du *lieu*, laquelle consiste

(1) Voy. planche LVII A. C'est pendant mon séjour à Girgenti, au mois de mai 1827, que je dus à la bonté de M. Politi, possesseur de ce vase, l'avantage d'en prendre un calque; et, en le publiant cinq ans plus tard, je me plais à consigner ici l'expression de ma gratitude personnelle envers un homme qui ne cesse de se rendre utile de toute manière à son pays et à la science

(2) Euripid. *Hecab.* 496 : τὸ πάλλευκον κάρα.

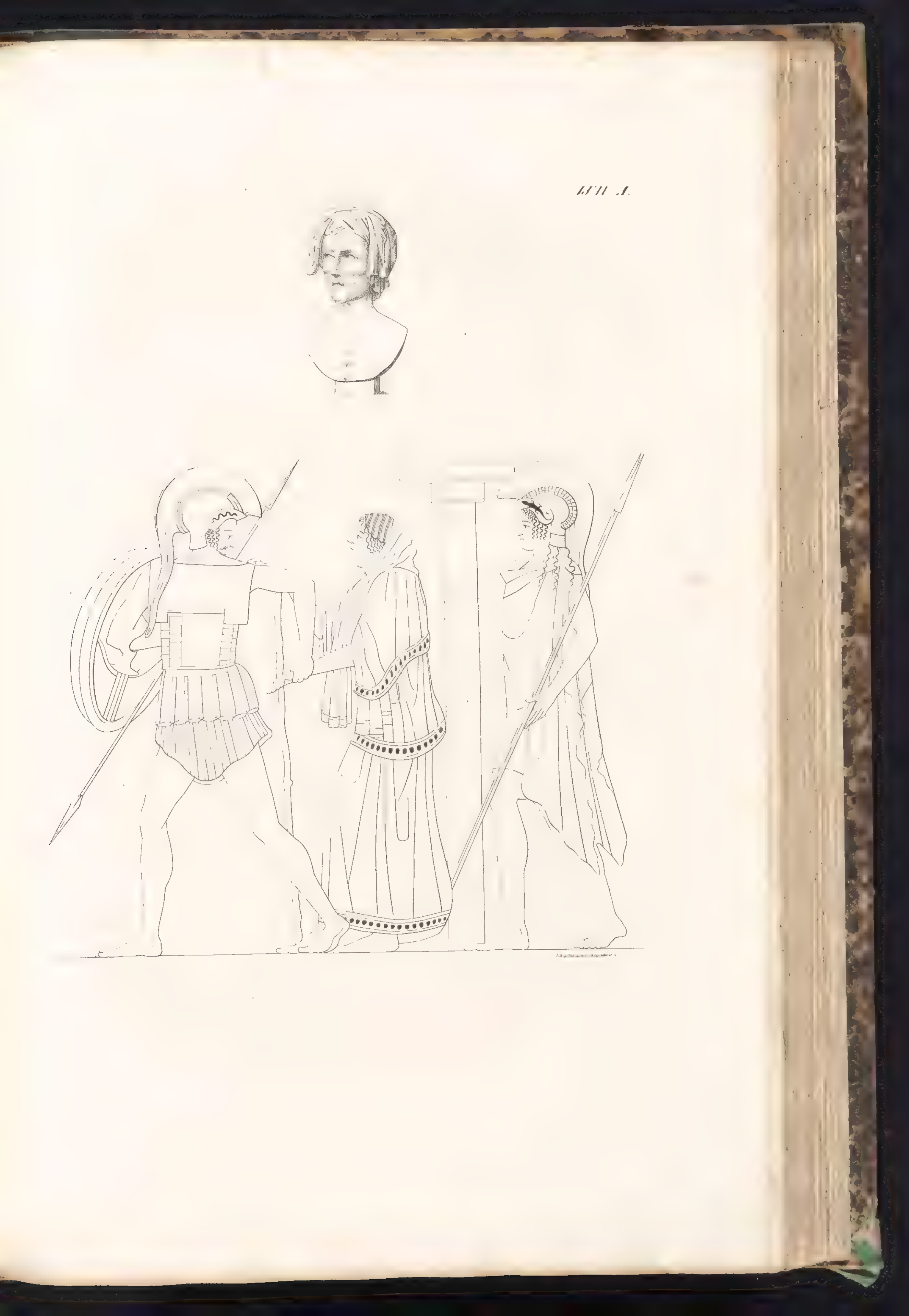
(3) Idem, *ibid.* 483 : συγκεκλεισμένη πέπλοις.

(4) C'est ce que dit Hécube elle-même, dans les *Troyennes* d'Euripide, 275-6 ἁ τριποβάμονος χειρὶ δευομένα βάκτρου γεραιῷ κάρᾳ; et ailleurs encore, dans l'*Hécube* du même poète, 65 : κἀγὼ σκολιῷ σκίπωνι χερὸς διερειδομένα; et j'observe, à cette occasion, combien il importe à l'intelligence des poètes d'être versé dans l'étude de l'antiquité figurée; car ce dernier passage d'Euripide a été entendu dans un sens métaphorique par la plupart de ses éditeurs, et par Musgrave lui-même; vid. Euripid. *Hecab. cum annotat.* Ammon., p. 13, Erlang. 1789; et il eût suffi de la moindre connaissance des vases peints pour savoir que, dans ce cas-ci comme dans beaucoup d'autres, le σκολιὸς σκίπων était bien réellement un *bâton noueux*, et non, comme l'a pensé un de ces critiques *brachium Hecubæ quod ancillis innitens*, scipionis *usum præstaret*.

(5) C'est l'image même qui se trouve exprimée d'une autre manière dans ce passage de Quintus de Smyrne, *Post-Homer* XIV, 21-22 :

αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
εἷλκε βίῃ Ἑκάβην.

(6) Euripid. *Troad.* 139 Δούλα δ' ἄγομαι ΓΡΑΥΣ ἐξ οἴκων


LVII A.

en un pilastre surmonté de son entablement. Quant au roi d'Ithaque, il porte la *cuirasse* et le *casque*, qui conviennent à son personnage homérique, et qu'on lui voit en effet sur la plupart des monumens antiques du haut style; il est *barbu;* ce qui est encore un trait d'iconographie héroïque,[1] que nous avons vu consacré dans les images d'Ulysse, et dont l'intention est rendue ici plus sensible par la présence du second personnage, *jeune* et *imberbe,* avec la simple chlamyde et la double lance, que je crois pouvoir reconnaître, à tous ces caractères, et à son intervention même dans un sujet semblable, pour le *Héraut* d'Ulysse, *Eurybatès*[1]. Une particularité curieuse qu'offre notre peinture, dans la représentation des deux héros grecs, et qui doit se rapporter aussi à quelque intention symbolique, c'est l'*animal* qui se voit figuré sur la partie antérieure du casque, nommée γεῖσσον, ou γεῖσα[2], à savoir, un *reptile,* sur le casque d'Ulysse, et un *lézard,* sur celui de son compagnon. Le *serpent* peut s'expliquer ici par le même motif que sur un vase peint, d'ancien style, où cet animal est figuré au-dessus de la tête d'Ulysse enivrant Polyphème[3]. Quant au *lézard,* dont l'image se rapporte sur la plupart des monumens, comme dans le mythe d'*Apollon Sauroctone,* à des idées et à des personnifications chthoniennes[4], il ne serait pas difficile de concilier ici le sens de cette espèce d'hiéroglyphe avec le personnage du héraut d'Ulysse; mais il me faudrait entrer dans des détails qui m'écarteraient trop de mon sujet; et je dois m'en abstenir.

La figure d'Hécube se trouvant ainsi déterminée, d'après un type essentiellement grec, tel qu'il avait été conçu, à une haute époque de l'art grec, sous la double influence des traditions de l'âge héroïque et des modèles exposés au théâtre, il ne sera pas sans intérêt de rechercher jusqu'à quel point les autres images d'Hécube, qui purent être produites à diverses époques de l'antiquité, se conformèrent à ce type, du moins quant aux données principales qui viennent d'y être signalées. Il existe bien peu de ces figures qui puissent être reconnues comme des productions originales de l'école grecque; et l'on est réduit, dans ce cas-ci, comme dans beaucoup d'autres, à recueillir dans les travaux de l'époque romaine des imitations plus ou moins fidèles, des réminiscences plus ou moins sensibles des modèles grecs. De ce nombre est certainement le beau fragment de bas-relief publié par Winckelmann[5], dont la sagacité ne fut peut-être jamais mieux inspirée, qu'en y reconnaissant les *funérailles d'Hector;* seulement, il est permis de ne pas partager les scrupules de ce grand antiquaire, au sujet de la figure de la *Femme âgée,* le visage sillonné de rides, la tête couverte d'un morceau d'étoffe, avec l'expression de la douleur, et sa main qu'elle porte à son front, en signe de désespoir; tous caractères qui conviennent si bien à la figure d'*Hécube,* dont la présence est d'ailleurs si naturelle dans une scène pareille, qu'il ne saurait subsister la moindre

(1) Pausan. x; 25, 2.

(2) Pollux, *Onomast.* I, 135. τὸ ὑπὲρ αὐτῶν περιβεβλημένον, γεῖσσον, où l'on doit lire, d'après le manuscrit de Saumaise : τὸ ὑπ' αὐτὸ (sc. τὸ μέτωπον) περιβεβλημένον, ainsi que M. Creuzer en a fait l'observation, Schorn, *Homer nach Antik.* IX, 41. Sur cette partie des casques antiques nommée γεῖσα, voy. Ruhnken. *ad* Tim. *Lexic. Platon.* p. 65, sqq., et le *Lexicon Rhetoricum*, dans les *Anecdota græc.* de Bekker, I, 231.

(3) *Annal. dell' Instit. archeol.* tav. VII, t. I, p. 279. Ce vase, qui se trouve maintenant dans le cabinet de M. Durand, à Paris, avait appartenu d'abord à M. Gargiulo, qui l'a publié dans sa *Raccolta*, tav. LIX; voy. *Achilléide*, p. 89.

(4) Voy. à ce sujet les observations de Visconti, dans le *Mus. P. Clem.* t. III, p. 56, et les monumens qu'il a cités à l'appui. L'intention symbolique du *lézard* est encore mieux exprimée sur un de ces monumens, inconnu à Visconti, et récemment expliqué par M. Olfers, *ein Grab bei Kumæ*, taf. v, S. 32, Anm. 1.

(5) *Monum. ined.* n. 136. L'espèce d'hésitation avec laquelle s'exprime l'illustre antiquaire, au commencement de cet article, ne l'a cependant pas empêché de nommer *Hécabe*, en terminant son explication de ce bas-relief; voy. p. 182.

incertitude à cet égard. C'est sous les mêmes traits qu'est représentée la mère d'Hector, sur un autre bas-relief faisant partie des marbres Borghèses, et publié aussi par Winckelmann[1], toujours avec ce visage profondément empreint des ravages du temps, et avec cette pièce d'étoffe sur la tête, laquelle, empruntée du vêtement des femmes barbares, était devenue, à ce titre, l'élément caractéristique du costume de la *Nourrice*, sur le théâtre grec et dans les monumens de l'art[2], et qui, au même titre aussi, avait bien pu être attribuée au personnage d'Hécube. D'après ces deux exemples, fournis par des bas-reliefs d'époque romaine[3], où la figure d'Hécube, caractérisée d'une manière si positive, offre la même physionomie et le même costume que sur notre vase grec, il ne saurait plus être douteux que cette figure n'eût été modelée d'après quelque type excellent, tel qu'il en existait pour la plupart des personnages célèbres de l'âge héroïque; et cette induction, qui s'accorde avec tout un ensemble de faits et de témoignages que j'ai déjà exposés en détail, va se trouver justifiée par d'autres monumens, dont elle nous servira à déterminer le véritable sujet.

Il existe au musée du Capitole une statue qui porte encore dans la nomenclature vulgaire de l'antiquité figurée le nom de *Præfica*, que lui assignèrent Ficoroni[4] et l'interprète du musée Capitolin[5]. C'est une *Femme* qui offre, dans sa figure et dans toute sa personne, les caractères d'une vieillesse avancée, joints à l'expression d'une douleur profonde;

(1) *Monum. ined* n. 137.

(2) J'ai déjà eu l'occasion d'exposer la plupart des notions antiques qui concernent cette pièce de vêtement, et de citer, à l'appui des témoignages classiques qui s'y rapportent, plusieurs des monumens mêmes où il est figuré; voy. *Orestéide*, p. 180, note 4; et j'avais annoncé l'intention de revenir une autre fois sur ce point d'antiquité; voici donc les nouvelles explications que j'aurais à donner à ce sujet. L'espèce de *mantelet* dont il s'agit, consistant en une pièce d'étoffe carrée qui s'ajustait sur la tête de diverses manières, comme on en a des exemples sur les monumens, faisait originairement partie du vêtement asiatique. C'était effectivement la même pièce de vêtement qui s'appelait, chez les Grecs, χειρόμακτρον, et ὠμόλινον, à cause de son *usage* et de la *matière* dont il était fabriqué, c'est-à-dire ce que nous appellerions une *serviette* ou un *mouchoir;* et c'était aussi ce que les femmes de l'Asie mettaient sur leur tête, en guise de *voile*, au témoignage d'Hécatée, *apud* Athen. IX, § 79, p. 410, E: Γυναῖκες δὲ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχουσι χειρόμακτρα; conf. Herodot. II, 122, et Interprett. *ad h. l.* Cet usage était devenu commun aux femmes grecques de l'Ionie, ainsi qu'on en a la preuve dans un passage de Sappho cité par Athénée, où il est question de χειρόμακτρα. πλαγγόνων (κὰγ γόνων, id est κατὰ γονάτων, Fr. Neue, Sapphon. *Fragment.* XXV, p. 50) πορφυρᾶ; vid. Casaubon. *ad h. l.*; conf. Hesych. *vv.* πλαγγόνες, et χειρόμακτρον. Nous devons au même écrivain, à Athénée, la connaissance d'un autre passage, tiré d'une des comédies de Cratinus, d'où il résulte que le mouchoir en question devait être le plus souvent d'une étoffe grossière; ce qui le rendait propre aux gens du peuple : Ὠμολίνοις κόμη βρύουσ', ἀτιμίας πλέας; et nous savons, d'un autre côté, par un passage curieux d'une des *Épîtres* d'Alciphron, *Epistol.* III, 46, qu'il y avait de ces *mouchoirs, d'un très-grand prix,* πολυτελὲς χειρόμακτρον, dont l'étoffe était *de lin égyptien, teinte en pourpre,* ὀθόνης αἰγυπτίας καὶ ἁλουργοῦ πορφύρας, *d'une finesse extrême et d'un tissu précieux,* λεπτὸν ἐς ὑπερβολὴν καὶ πολύτιμον ὕφασμα; ce qui en faisait, à tous ces titres, un des principaux objets du luxe et de la toilette des femmes grecques. Les diverses dénominations grecques et latines, sous lesquelles on le trouve plus tard désigné, telles que celles de μανδήλιον, σιμικίνθιον, σουδάριον, ἐγχείριον, Hesych. *v v.* χειρόμακτρον, σιμικίνθια; *Act. Apostol.* XIX, 12; conf. Interpret. *ad hh. ll.;* et de *Sudarium*, Catull. *Carm* XII, 14, *Fasciola*, Petron 94, *Palliolum*, Senec. *Quæst nat* IV, 13, 9, *Linteolum*, vid. *testimon. apud* Bottar. *Pittur. sacr.* t. I, p. 44, prouvent à quel point l'usage s'en était répandu dans toutes les conditions de la société, et jusque dans les derniers âges de la civilisation antique. Mais, pour ne pas nous écarter de notre sujet, on doit voir, d'après tous les témoignages que j'ai rassemblés, à quel titre et par quel motif l'espèce de coiffure dont il s'agit avait pu être appropriée à Hécube, puisque cette coiffure appartenait originairement au vêtement asiatique, d'où elle était devenue l'élément caractéristique du costume de la *Nourrice.* Winckelmann avait déjà indiqué ce rapprochement, *Gesch. d. Kunst*, VI, 2, 3, *Werke*, V, 39, qui n'avait pas échappé non plus à l'attention de Visconti, *Mus. P. Clem.* II, tav. agg. B, n. 4, p. 106. Mais les notions qui se rapportent à ce trait du costume antique avaient encore besoin d'être exposées d'une manière plus détaillée et plus précise; et c'est ce que je crois avoir fait dans cette note, qui complète celle de l'*Orestéide*, citée plus haut.

(3) Je n'ai pas dû faire mention ici du bas-relief Mattei, où l'on avait cru voir *Hécube* confiant son fils Polydore au roi de Thrace, *Monum. Mattei.* III, XXXV, 1, 68-69, parce qu'il est maintenant avéré que ce bas-relief est un sujet romain, souvent reproduit sur des sarcophages proconsulaires, ainsi qu'on le voit, entre autres exemples, sur un beau marbre du Vatican, Visconti, *Mus. P. Clem.* V, XXXI. Seulement est-il juste d'observer que les groupes du *Vieillard prosterné aux pieds du Proconsul*, et de la *vieille Femme tenant près d'elle un enfant*, tels qu'ils se produisent sur la plupart de ces monumens romains, doivent avoir été imités de compositions grecques, où figuraient *Priam aux pieds d'Achille*, et *Hécube avec Polydore.*

(4) *Vestigia di Roma antica*, Part. I, p. 52. Cette statue était alors connue sous la dénomination de *Sibylle.*

(5) *Mus. Capitol.* III, 62; Maffei, *Raccolta*, tav. XXV.

la peau du visage, du cou et de la poitrine ridée et flétrie[1]; la tête enveloppée, à la manière des femmes barbares, d'un morceau d'étoffe grossière; et en même temps, un costume dont l'ampleur répond aux habitudes de la civilisation phrygienne, ainsi qu'à la dignité d'un personnage héroïque, je veux dire la longue *stole à manches* des femmes troyennes, avec le péplus jeté par-dessus; et si, à tous ces caractères, qui ne sauraient convenir qu'à *Hécube*, on ajoute l'attitude, où la fierté éclate jusque dans l'abaissement, la bouche qui s'ouvre pour proférer une imprécation ou une menace, et le port de la tête tourné vers le ciel, avec un regard qui semble lui adresser un reproche ou un défi pour tant de malheurs soufferts, on avouera que l'art antique a réellement épuisé ici toutes ses ressources à représenter Hécube, en lui conservant, dans la caducité de l'âge et sous la livrée de l'esclavage, cette empreinte d'un grand caractère et ces restes d'une ancienne opulence, qui constituaient tout l'idéal du personnage homérique. Ce fut donc une de ces heureuses inspirations de Winckelmann[2], où l'on peut dire que l'instinct eut autant de part que le savoir, de

(1) A l'appui de cette particularité, qui avait fixé l'attention de Winckelmann dans la statue en question, et qui l'avait frappé sur-tout comme une déviation du système général de l'antiquité, exclusivement propre au personnage d'Hécube, ce grand antiquaire cite un bas-relief de la villa Pamfili, où il avait remarqué une *vieille Femme mit langen, schlaffen und hangenden Brüsten*, qu'il prenait pour *Hécube;* voy. *Gesch. d. Kunst*, v, 3, § 17, *Werke*, IV, 150. Ce bas-relief, que Winckelmann se proposait de publier dans la troisième partie de ses *Monumens*, est encore inédit, la publication projetée par Winckelmann n'ayant, comme on sait, jamais eu lieu; et je serais même en droit de dire qu'il est resté à-peu-près inconnu aux antiquaires de Rome, sans doute à cause de la place incommode où il est relégué dans la villa Pamfili, et qui n'avait pas permis à Winckelmann d'en reconnaître le véritable sujet; car ce n'est pas *Hécube* qui est représentée dans ce bas-relief, sous les traits d'une *vieille Femme*, mais *Hypsipyle*, la *nourrice* d'Opheltès, et, conséquemment, le monument est relatif à la *Thébaïde*, et non à une circonstance de l'*Iliade*. C'est ce dont je me suis assuré en examinant de près le bas-relief en question, et en le faisant dessiner sous mes yeux, pour le publier dans mon recueil, parmi les monumens si rares encore qui se rapportent aux fables thébaines. J'ai reconnu depuis que Zoëga en avait jugé de même, en citant une des figures de ce bas-relief, qu'il nomme *Capanée;* voici ce passage de Zoëga, le seul, à ma connaissance, avec celui de Winckelmann, où il soit fait mention de ce bas-relief, *che rappresenta gli avvenimenti di questa guerra* (contra Tebe), *vedesi egli* (Capaneo) *nell' atto di salire la scala per lui fatale*, Zoëga, *Bassirilievi*, t. I, p. 224. Seulement il paraîtrait, d'après une note plus détaillée de Zoëga, dont M. Welcker, héritier des manuscrits de cet illustre antiquaire, a récemment fait usage dans sa *Thébaïde*, not. 247 (*Allgemeine Schulzeitung*, 1832, p. 227), il paraîtrait, dis-je, que Zoëga avait changé plus tard d'avis, en attribuant à la seconde guerre de Thèbes une composition qui se rapporte, suivant moi, à la première; à moins qu'il ne fût question, dans cette note, d'un second bas-relief relatif aussi à la *Thébaïde*, et placé non loin du premier dans cette même villa Pamfili. Ce n'est pas ici le lieu de discuter une question qui peut fournir la matière d'une dissertation particulière, et qui, par l'extrême rareté du monument dont il s'agit, se recommande puissamment à l'intérêt des antiquaires. Mais ce que j'ai dû remarquer ici, et ce qui n'est pas une des particularités les moins curieuses de cette rare composition, c'est ce personnage de *vieille Femme*, figuré, comme l'a décrit Winckelmann, tel qu'on y puisse voir *Hypsipyle*, comme je le pense, ou *Manto*, comme le présumait Zoëga, ou enfin *Hécube*, comme le croyait Winckelmann, tel, en un mot, qu'il faille y reconnaître, dans toute hypothèse, l'une de ces rares exceptions admises par l'art grec, dont le personnage d'*Hécube* avait offert, dans l'antiquité grecque, l'application la plus frappante. On me saura gré sans doute de publier, à cette occasion, le bas relief de la villa Pamfili; voy. planche LXVII A, n. 2; mais je me vois forcé, pour ne pas trop alonger cette note, d'en rejeter l'explication détaillée dans les *Additions* qui seront placées à la fin de ce volume.

(2) Winckelmann a exprimé plusieurs fois cette idée, notamment dans le *Discours préliminaire* de ses *Monumens inédits*, c. IV, p. XLVI, et dans son *Histoire de l'Art*, liv. VI, c. 2, § 3 (*Werke*, V, 39). Telle paraît être aussi l'opinion de ses commentateurs allemands, *Werke*, t. VII, p. 269, n. 158. Mais je suis loin d'admettre la conjecture qu'ils énoncent au sujet de la *tête, qui pourrait bien*, selon eux, *provenir de la main de quelque habile maître du* XVIe *siècle*. Je doute que personne soit de cet avis, et qu'on puisse citer le statuaire de la renaissance qui, à une époque où les monumens de l'antiquité étaient encore si rares, et les connaissances si imparfaites, eût pu concevoir et exécuter une tête aussi conforme aux notions antiques, et aussi bien appropriée au personnage d'Hécube, que celle de la statue capitoline. Les seules restaurations modernes de cette statue consistent dans le *pied droit*, les *doigts de la main gauche*, et le *bras droit* tout entier, avec l'espèce de *rouleau, volumen*, ajouté d'après l'opinion vulgaire, qui faisait de cette figure une *Sibylle;* c'est ce qui est rendu sensible dans le dessin que je publie, pl. LVII B, et qui me dispense de toute explication. Une observation plus importante, et qui ne me semble avoir encore été faite par personne, c'est que la statue en question est simplement ébauchée dans sa partie postérieure; ce qui prouve que, destinée à n'être vue que par devant, elle faisait partie d'une suite de figures isolées formant une composition, et disposées probablement dans un fronton, comme il y en eut tant d'exemples dans l'antiquité, et comme nous en pouvons juger d'après les statues éginétiques et celles de la famille de Niobé. Un groupe appartenant à cette famille, celui du *Pædagogue* et d'un *jeune Niobide*, récemment découvert en France, est venu confirmer encore cette observation, en nous offrant la même particularité; voy. ce qui sera dit dans les *Additions*, au sujet de ce groupe, que je publie, pl. LXXIX.

reconnaître *Hécube* dans cette statue, au lieu d'une de ces femmes, de condition ignoble, chargées d'un rôle mercenaire dans la célébration des funérailles romaines, que la foule des antiquaires avait cru d'abord y voir; et cette idée lumineuse de Winckelmann méritait d'obtenir l'assentiment général qui doit la placer désormais au rang des vérités de la science[1].

Je ne crois pas me tromper en appliquant la même désignation à un monument resté jusqu'ici à-peu-près inaperçu dans cette même villa Albani, si remplie de trésors de l'antiquité et de souvenirs de Winckelmann; c'est un petit buste en marbre[2], que les deux savans antiquaires aux soins desquels nous devons une description de la villa Albani, Morcelli et son éditeur Carlo Fea, n'ont pu désigner, d'une manière à-la-fois bien vague et bien succincte, que comme un *buste d'une vieille Femme avec un morceau d'étoffe sur la tête*[3]. C'est effectivement le portrait d'une *Femme âgée, le visage sillonné de rides profondes*[4], le cou maigre et décharné, la physionomie triste et sévère, et la tête couverte d'un morceau d'étoffe dont les extrémités pendent de chaque côté, en formant des plis artificiellement disposés. La singularité d'une pareille représentation, jointe à la rareté même des bustes de femmes, sur-tout de ceux qui offrent un caractère historique, aurait dû recommander ce morceau de sculpture antique à l'intérêt des antiquaires, malgré la médiocrité du travail et la proportion un peu au-dessous de nature. Il nous est parvenu un si petit nombre de ces sortes de bustes, qui semblent avoir été destinés à servir, dans l'antiquité grecque et romaine, à l'ornement des pinacothèques dans les villa des riches citoyens, que celui-ci devait, à ce titre seul, exciter l'attention; et Winckelmann, qui avait si judicieusement remarqué que la représentation d'Hécube sous les traits d'une *vieille femme* avait été, en fait de personnages d'un ordre héroïque, une exception unique dans le système de l'art antique, se trouvait conduit, par cette observation même, à en faire l'application au monument qui nous occupe. Ce ne peut être, en effet, que la veuve de Priam qui ait été représentée de cette manière et sous ce costume, certainement d'après quelque type consacré; et nous avons ici, dans la ressemblance frappante qu'offre ce buste avec la figure d'Hécube de notre vase peint, malgré l'intervalle de temps qui sépare ces deux productions de l'art, d'une nature d'ailleurs si diverse, nous avons, dis-je, une nouvelle preuve de l'excellence de ce vaste système iconographique où se trouvaient fixées par l'imitation toutes les traditions de l'âge héroïque, et réalisés, sous des traits propres à chacun d'eux, et d'une manière qui était à-la-fois idéale et individuelle, tous ces personnages poétiques dont l'existence féconda durant tant de siècles le domaine de l'art antique.

Au risque d'être accusé de me laisser trop aisément entraîner par le desir de multiplier les applications de ce système, j'en veux citer un nouvel exemple qui ne me paraît pas le moins frappant ni le moins curieux; c'est une peinture antique depuis long-temps connue, et

(1) C'est en effet sous le nom d'*Hécube* que cette statue est désignée par M. Beck; voy. son *Grundriss*, p. 223. Mais, en la reproduisant de nouveau dans ses *Monumenti inediti*, t. V, ottobr. tav. II, p. LXXXIX, M. Guattani n'admettait encore qu'avec quelque hésitation la dénomination proposée par Winckelmann, au lieu du nom vulgaire de *Præfica;* et c'est à cette même alternative que semble s'être arrêtée l'opinion des antiquaires romains de nos jours; voy. *il Museo Capitolino*, Stat. t. II, tav. C, p. 63-64; et la *Descrizione delle sculture del Mus. Capitol.* p. 85, n. 29.

(2) Planche LVII A. Ce buste est placé dans le cabinet du célèbre *Apollon sauroctone*, en bronze.

(3) *Indicazione antiquaria per la villa Albani*, p. 56, n. 563, 2ª ediz. Roma, 1803: Bustino di una Vecchia con panno in testa.

(4) Ovid. *Metam.* VI, 27:

Ment[illegible]s inops longaque *gen[illegible]* (vulgo *[illegible]*) confecta senect[illegible]

provenant des ruines de l'ancien palais des Laterani, sur le mont Cœlius, laquelle se conserva long-temps dans le palais Barberini[1]. On y voit représentée une *vieille Femme*, vêtue d'une tunique à manches et d'un péplus, la tête enveloppée d'un morceau d'étoffe retenu sur le front, en guise de *kékryphalos*, par une bandelette; cette femme est *assise à terre*, et *tenant sa jambe droite élevée et serrée de ses deux mains jointes*, avec une *quenouille* passée sous le bras gauche. C'est à cet attribut qu'on s'est attaché, comme au seul indice caractéristique, pour reconnaître une des Parques dans la figure en question, sans considérer si le costume convenait à un pareil personnage, sans tenir aucun compte de l'attitude, dont on était si loin alors de soupçonner la signification propre et l'intention positive. Or, cette attitude est précisément celle qui eut pour objet d'exprimer la *douleur*, ainsi que je l'ai établi par tant de témoignages; et, parmi les nombreux exemples que j'en ai cités, on n'a pas oublié celui d'*Hector*, du *Fils d'Hécube*, représenté dans cette même attitude par Polygnote, avec cette intention expressément indiquée par Pausanias[2]. Si l'on considère maintenant le costume, qui ressemble dans tous ses détails à celui de la statue capitoline, et si l'on réfléchit que la *quenouille* pouvait être donnée à *Hécube*, comme marque de l'état de servitude qui était devenu son partage[3], on conviendra sans peine que toutes les conditions essentielles du personnage d'Hécube, l'âge, la physionomie, l'attitude, le costume et l'attribut, se trouvent ici réunies, tandis qu'il n'y a, pour reconnaître une des Parques dans cette figure, qu'un seul indice trop peu décisif par lui-même, sans aucun des élémens caractéristiques et des accessoires habituels qui entrent dans la composition des figures des Parques. A l'appui de ces observations, je puis citer un monument fort curieux, récemment publié; c'est un groupe d'*Hercule* et d'*Omphale*[4], où, pour marque de sa servitude, le Héros porte sur la tête un *morceau d'étoffe*, pareil à celui qu'on voit aux figures de *Nourrices*, et tient de chaque main un *fuseau* et une *quenouille garnis de laine;* conséquemment, les deux mêmes objets affectés au personnage d'Hécube, avec la même intention, celle de caractériser la *condition servile* où l'un et l'autre de ces personnages s'étaient trouvés réduits. On peut d'ailleurs se convaincre, par les plaintes que font entendre, dans l'*Hécube* d'Euripide[5], les Femmes troyennes, à la seule idée d'être obligées de *travailler au péplus de Minerve*, que cette sorte de travail était en effet, chez les anciens, une des conditions de la servitude. C'est donc, à n'en pouvoir douter, la *vieille Hécube*, qui est représentée dans la peinture Barberini, telle qu'on avait coutume de la faire paraître sur la scène tragique; et telle que la dépeint Euripide, *assise sur la terre même, esclave attachée sur le seuil de la tente d'Agamemnon*[6]*;* en sorte qu'ici encore nous retrouvons,

(1) Voy. le *Recueil de peintures antiques*, publiées d'après les dessins de P. S. Bartoli, t. I, pl. XXVII, p. 27-28, Paris, 1783, fol. Il s'en trouvait une représentation, mais fort imparfaite, dans le *Traité de la peinture*, de Turnbull, pl. V, p. 174, London, 1740, fol. Je ne saurais assurer que cette peinture se trouvât encore actuellement au palais Barberini; du moins puis-je dire que je l'y ai cherchée vainement, et à plusieurs reprises, durant le séjour que j'ai fait à Rome; et j'ignore si ce précieux morceau d'antiquité fait partie des monumens cédés à la maison Sciarra, ou s'il a passé dans quelque autre collection.

(2) Pausan. X, 31, 2; voy. *Achilléide*, p. 59, suiv.

(3) C'est au même attribut, la *quenouille*, envisagée comme instrument de la servitude, chez les Grecs, que Millin a cru reconnaître *Hécube*, sur un superbe vase grec; voy. ses *Peintures de vases*, II, XXXVII, p. 57; et bien que son opinion, en ce qui concerne ce personnage, ne soit pas exempte de graves difficultés, les témoignages qu'il a allégués, d'après les auteurs et d'après les monumens, pour établir la signification symbolique de l'attribut en question, ne sont du moins sujets à aucun doute. J'en dirai autant de la conjecture qu'il propose, au sujet de deux figures qui avaient été prises pour des Parques, à raison de la *quenouille;* ce qui n'était, suivant lui, qu'une méprise du même genre que celle à laquelle a donné lieu notre peinture antique.

(4) Gerhard, *antike Bildwerke*, pl. XXIX.

(5) Euripid. *Hecub.* 466, sqq

(6) Euripid. *Hecub.* 491 : ἐπὶ χθονὶ κεῖται; Idem, *Troad.* 139 et 479 σκηναῖς ἔφεδρος Ἀγαμεμνονίαις... ἄναυδος εἰς πέδον πίτνει.

dans cette figure peinte, l'expression fidèle du personnage tragique, qui nous montre combien étaient solidement établies et généralement répandues, à toutes les époques de l'antiquité, les traditions imitatives dans leur rapport avec les données poétiques.

Mais je puis produire une dernière preuve de ces savantes combinaisons de l'art appliquées au personnage d'Hécube, dont le mérite s'accroît encore, si je ne m'abuse, de tout l'intérêt des conséquences qui en résultent. Personne jusqu'ici, à ma connaissance, ne semble avoir fait attention à une statuette de marbre, qui se voit à la villa Pamfili, et dont une gravure assez défectueuse a été publiée, il y a déjà près d'un siècle, par Ficoroni[1], qui avait été frappé de l'analogie de cette figure avec la statue capitoline, et qui s'était cru autorisé par cette analogie même à appliquer à l'une et à l'autre la dénomination de *Præfica.* Tout en rejetant l'opinion de cet antiquaire, qui ne pourrait plus aujourd'hui se soutenir, il y a lieu de regretter qu'un monument aussi curieux en soi que la statuette dont il s'agit, ait été laissé dans un si profond oubli; et c'est ce qui m'a déterminé à reproduire l'estampe donnée par Ficoroni[2], afin d'appeler de nouveau l'attention des antiquaires sur le monument même qui en a fourni le modèle, et sur le sujet qu'il représente. C'est une figure de *Femme âgée,* la tête légèrement inclinée vers la terre, avec ces *rides au visage,* avec ces *plis de la peau, au cou* et *sur la poitrine,* qui caractérisent le personnage d'Hécube. Elle est debout, et vêtue d'une tunique à manches, qui laisse à découvert une partie de son sein maigre et flétri; elle porte de plus un péplus qui lui couvre la tête, et qui est noué par devant vers le milieu du corps : c'est aussi le costume propre à Hécube, avec cette disposition particulière qui semble avoir eu pour objet d'indiquer la condition asiatique d'Hécube; car c'est précisément de la même manière qu'est noué par devant le péplus de *Médée,* sur un beau vase peint que je possède. Mais ce qui est sur-tout caractéristique dans cette figure, c'est la manière dont elle tient ses *deux mains jointes devant elle, avec les doigts entrelacés*[3]*;* attitude qui avait pour objet d'exprimer l'*abattement* et la *douleur,* ainsi que nous l'apprenons par le témoignage exprès de Plutarque, au sujet d'une statue célèbre de Démosthène ainsi composée[4]. J'ai déjà eu l'occasion de me prévaloir de cette particularité curieuse de l'histoire de l'art, à l'occasion de la figure de *Nestor* sur un de nos vases d'argent de Bernay, qui offre absolument la même attitude[5]; j'ajoute qu'une belle statue d'un personnage héroïque, le Troyen Clytius[6], qui se voyait encore au gymnase de Zeuxippe, dans le ve siècle de notre ère, et que le temps nous a enviée, comme tant d'autres chefs-d'œuvre exposés au même lieu, représentait ce personnage dans une attitude toute pareille, je veux dire *debout, les mains rabattues* et *les doigts entrelacés,* et cela, comme le dit expressément l'écrivain à qui nous en devons la connaissance, *en signe d'une affliction profonde*[7]; et l'on sentira, sans que j'insiste sur ce point, combien cette circonstance ajoute d'intérêt et de certitude à la détermination de la figure d'Hécube, dans la statuette de la villa Pamfili[8]. Mais il n'est pas inutile

(1) Ficoroni, *Vestigia di Roma antica,* lib. II p. 75.

(2) Voy. planche LXXVI, n. 2.

(3) Les mains sont modernes; mais la restauration en a été faite avec intelligence, d'après ce qui subsiste d'antique en cette partie de la figure.

(4) Plutarch. *in Demosthen.* § 31 : ἕστηκε δὲ τοὺς δακτύλους συνέχων δι' ἀλλήλων.

(5) Voy. plus haut, p. 277, note 3, et planche LII.

(6) Homer. *Iliad.* III, 147.

(7) Christodor. *apud* Brunck. *Analect.* II, 465 :

Εἱστήκει Κλυτίος μὲν ἀμήχανος· εἶχε δὲ δοιὰς
Χεῖρας ὁμοπλεκέας, κρυφίης κήρυκας ἀνίης.

(8) J'insiste sur cette observation, à raison du silence que M. Otton Müller a gardé sur les images d'*Hécube,* dans son *Handbuch,* p. 576.

de rappeler qu'il existait aussi à Constantinople, dans ce même gymnase de Zeuxippe, une statue d'*Hécube*, en bronze, qu'on peut se représenter, d'après la description du poète byzantin[1], *debout, enveloppée d'un long péplus, en signe de deuil, la tête abattue, le visage empreint d'une tristesse profonde*, telle qu'on la retrouve dans la statuette qui nous occupe, et telle absolument qu'elle apparaît dans un des bas-reliefs étrusques, relatifs à la *mort d'Astyanax*[2], dont j'aurai bientôt occasion de parler; nouvelle et irrécusable preuve que ce type de la figure d'Hécube, reproduit sur un monument étrusque, devait être emprunté de quelque original célèbre. J'observe, à cette occasion, que plusieurs figurines, en marbre ou en terre cuite, de même proportion et de même style que celle de Ficoroni, deux entre autres, représentant *Homère* et *Démosthène*[3], sans doute d'après les originaux célèbres du gymnase de Zeuxippe, furent trouvées à plusieurs reprises dans la Campanie; d'où il semblerait résulter qu'il existait, à une certaine époque de l'antiquité, dans quelqu'une des opulentes villa des environs de Naples, une répétition en petit de plusieurs des statues qui composaient la grande collection de Constantinople; et ce qui nous porterait à croire que notre figurine d'Hécube, imitée aussi d'une des statues du gymnase de Zeuxippe, faisait originairement partie de la même collection, et provenait du même lieu. Ce sont là du moins autant de conjectures que je crois pouvoir soumettre avec quelque confiance au jugement des antiquaires, en appelant toute leur attention sur le type de la figure d'*Hécube*, tel que nous le montre la statuette de la villa Pamfili, type si curieux en soi, et si intéressant par les rapprochemens qu'il peut fournir, autant que par l'intention même qu'il exprime.

§ X.

L'*Attentat commis sur Cassandre* et la *Mort d'Astyanax* étaient sans contredit deux épisodes du drame sanglant de l'Iliade qui offraient les images les plus pathétiques, et qui devaient à ce titre se produire le plus fréquemment dans les œuvres de l'imitation. Il y avait cependant dans cet abus de la victoire, trop conforme au génie des temps héroïques, une violence qui contrastait avec celui de la civilisation hellénique; et l'on peut remarquer déjà, dans le silence volontaire ou dans la réticence étudiée de l'auteur des poésies homériques[4], l'intention de faire prévaloir une tradition plus digne d'un âge éclairé sur celle qui avait été d'abord adoptée par les poètes cycliques. C'est aussi ce qui semble résulter de la manière dont cette tradition fut exprimée par les procédés de l'art. Sans en excepter même la représentation sculptée sur le coffre de Cypsélus, où l'attentat commis

(1) Christodor. Ἐκφράσις, *in* Brunck. *Analect.* t. II, p. 462-63; voy. les *observations* de M. Jacobs, t. X, p. 313.

(2) *Galerie de Florence*, XXII, 4, 1, Wicar.

(3) On peut voir, dans l'*Homer nach Antiken*, de M. Schorn, VII, 1, la statuette d'*Homère* en terre cuite, trouvée dans la Campanie. Quant à la figurine de *Démosthène*, provenant pareillement d'une fouille dans la Campanie, c'est celle qui fut portée en Angleterre par le duc de Dorset, et qui a été publiée dans l'édition romaine de l'*Histoire de l'art*, de Winckelmann, t. II, tav. VI; voy. aussi la trad. franç. du même ouvrage, t. II, pl. X, avec l'explication, t. III, p. 293.

(4) Dans les seuls endroits de l'*Iliade* où il soit parlé de Cassandre, c'est à savoir, dans les trois passages indiqués par Hermann, *Mytholog. des Homers*, p. 228, auxquels il faut joindre celui du livre XXIV, v. 699, il n'est fait aucune allusion à l'attentat dont cette fille de Priam fut la victime. Il en est de même dans les trois passages de l'*Odyssée*, III, 132, IV, 502, et V, 108, où il est question du *courroux de Minerve*, mais seulement d'une manière générale, qui n'implique en aucune façon l'idée de cet attentat. Il paraît cependant, d'après les *Scholies* sur l'*Odyssée*, III, 135, que cette tradition date d'une époque au moins contemporaine de la rédaction des poésies homériques; et l'on présume que le premier qui la rédigea fut Arctinus, de Milet; voy. à ce sujet M. Boettiger, *Raub der Kassandra*, p. 34-35, et M. Nitzsch, qui l'attribue aux poètes cycliques, *erklärende Anmerkung. zu Homers Odyssee*, I, 160.

sur Cassandre se réduisait, autant qu'on en peut juger par les paroles de Pausanias[1], à un acte de violence brutale, rendu plus sensible encore par l'imperfection de l'art, on ne pourrait citer de compositions du grand style où l'on n'eût cherché à corriger la tradition primitive dans ce qu'elle avait d'injurieux pour le caractère national et d'outrageant pour la morale publique, en y montrant comme le trait dominant l'atteinte portée, dans la personne de Cassandre arrachée du sanctuaire de Minerve, à l'inviolabilité des lieux et des simulacres sacrés. C'est de cette manière, et sous la forme la plus adoucie, qu'avait été conçue la peinture de Polygnote, au Pœcile d'Athènes, répétée dans le Lesché de Delphes[2]; et l'on doit croire qu'une composition deux fois reproduite de la main d'un si grand maître, avait constitué, pour le sujet en question, l'une de ces traditions imitatives auxquelles l'art demeura fidèle chez les Grecs, comme à son principe même. Nous ne savons pas comment avait été traité ce sujet dans les peintures qui ornaient à l'extérieur la barrière du trône de Jupiter olympien, et qui étaient l'ouvrage de Panænus[3]; mais des travaux exécutés de concert avec Phidias, et sous l'influence de son génie, ne pouvaient s'éloigner de la tradition dès-lors admise dans les productions de l'art; et l'on voit, en effet, sur tous les vases peints, qu'on peut regarder comme autant de réminiscences plus ou moins fidèles de compositions originales d'un ordre plus ou moins élevé, notamment sur le célèbre vase Vivenzio, où la violence faite à Cassandre figure parmi les principaux épisodes de la désolation des Priamides[4]; l'on voit, dis-je, que le groupe d'Ajax arrachant Cassandre d'auprès du simulacre de Minerve, est conçu à peu près uniformément, de manière à ne montrer que l'acte sacrilége, qui suffit pour rendre le ravisseur odieux, sans empêcher la victime d'être intéressante.

Quant à la *Mort d'Astyanax*, sujet qui n'admettait dans la pensée ni dans la forme aucune de ces combinaisons heureuses, de ces intentions morales propres à en déguiser l'atrocité, il ne paraît pas que l'art ait cherché à vaincre l'ingratitude d'un pareil sujet. La tradition même, à en juger par les autorités classiques qui nous l'ont transmise et par les nombreuses variantes qui s'y rencontrent, doit s'être élaborée dans cette période intermédiaire entre l'âge des Homérides et celui des Tragiques, où règnent tant d'incertitudes et d'obscurités. Le rôle odieux qu'y joue *Ulysse* semble être de l'invention des Tragiques, qui, en le substituant dans cette occasion à *Ménélas* ou à *Néoptolème*, nommés dans les traditions plus anciennes[5], n'ont fait que suivre l'espèce de convention admise au sujet de ce personnage, devenu au théâtre l'instrument de tous les actes de vengeance ou de sévérité exigés par la Grèce. Mais l'art, qui, chez les Grecs, s'exerça toujours avec indépendance en dehors de ces combinaisons théâtrales, et qui s'attacha toujours aussi de préférence, dans le choix des sujets, aux traditions antiques et aux images généreuses, ne représenta que rarement la mort d'As-

(1) Pausan. v, 19, 1 : Πεποίηται δὲ καὶ Κασσάνδραν ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνᾶς ἕλκων.

(2) Idem, I, 15, 3, et x, 26, 1; voy. Boettiger, *Raub*, etc. 42-43, et *Ideen zur Archäol. der Malerei*, 269, ff.

(3) Idem, v, 11, 2 : καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος. Cette peinture de Panænus n'est pas citée dans le nombre des monumens de l'art antique relatifs à ce sujet, dont M. Boettiger a fait l'énumération critique.

(4) Schorn, *Homer nach Antik.* IX, v, 31.

(5) La tradition qui faisait périr *Astyanax* de la main de *Néoptolème*, avait été rédigée par Leschès, dans sa *Petite Iliade*, dont un fragment curieux nous a été conservé par le Scholiaste de Lycophron, *ad* v. 1263-69; c'est donc indubitablement l'autorité la plus ancienne, et c'est aussi celle qui avait été le plus généralement suivie dans l'antiquité, Pausan. x, 25, 9; Quint. Smyrn. XIII, 252; Virgil. *Æn.* III, 482; Hygin. *Fab.* CLXI, au point qu'elle avait été adoptée par Euripide lui-même, *Troad.* 750, sqq.; *Andromach.* 9-10. D'autres traditions attribuaient ce meurtre à *Ménélas* ou à *Ulysse*, Serv. *ad Æn.* II, 457; et c'est à cette dernière version que s'est attaché Tryphiodore, seul entre tous les anciens, *Troiæ Halôs*, v. 644-6.



tyanax, et ne la représenta jamais que sous les traits dignes du siècle barbare auquel cette action appartenait, sans y ajouter, par la présence d'Ulysse et par la dégradation d'un caractère héroïque, un motif odieux, étranger à la tradition primitive.

Entre tous les vases déjà connus qui représentent l'attentat commis sur Cassandre[1], il n'en est aucun dont la composition offre le moindre rapport avec celle du vase que je publie[2], et qui, par cette raison du moins, se recommande à l'attention des antiquaires, quoique la fabrique en soit commune et l'exécution médiocre. Ce n'est plus *Cassandre* seule qui se trouve livrée à la violence d'*Ajax;* ce sont les *Troyennes*, réfugiées dans le sanctuaire de Minerve[3]; c'est la famille entière de Priam, représentée par *trois* de ses filles, sans doute *Médésicaste* et *Polyxène*, avec *Cassandre*[4], qui apparaît ici exposée aux outrages d'un vainqueur impitoyable. *Cassandre* se reconnaît à la manière dont elle est *saisie par les cheveux, passis trahebatur capillis*[5]; c'était l'image consacrée pour ce personnage, et en quelque sorte une de ces formules imitatives, qui équivalaient, dans la langue de l'art, à des traditions écrites. Mais, du reste, le costume de cette fille de Priam ne diffère pas moins ici de celui de ses compagnes, qu'il s'éloigne de la tradition suivie sur la plupart des monumens où Cassandre se montre dans un état de nudité presque absolue[6]. Son vêtement, qui se compose d'une *longue tunique à manches*, χιτὼν ποδήρης χειριδωτός, avec une seconde tunique plus courte, l'une et l'autre soigneusement plissées à plis fins et réguliers[7], rap-

(1) Passeri, *Pictur. Etrusc. in vasc.* III, ccxciv; le même vase reproduit dans le recueil d'Hamilton, III, 57; le vase Vivenzio, dans Millin, I, xxv, et Schorn, *Homer nach Antik.* IX, v; le vase Lamberg, Laborde, II, xxiv; auxquels il faut ajouter celui qu'a publié M. Boettiger. En fait de monumens d'un autre genre, qui représentent le même fait mythologique, je citerai particulièrement le beau bas-relief Borghèse décrit par Winckelmann, *Monum. ined.* p. 189, et signalé depuis encore par M. H. Meyer, *Raub der Kassandra*, p. 11-12, à l'intérêt des antiquaires, dont le vœu vient d'être rempli par M. Gerhard, dans ses *antike Bildwerke*, xxvii, 1.

(2) Voy. planche LX. Ce vase fait partie du riche cabinet de M. Durand.

(3) Euripid. *Troad.* 157-9, ed. Seidler. :

διὰ δὲ στέρνων φόβος ἀίσσει
Τρῳάσιν, αἳ τῶνδ' οἴκων εἴσω
δουλείαν αἰάζουσιν.

conf. Virgil. *Æn.* ii, 516 :

Hic Hecuba et Natæ nequicquam altaria circum,
Præcipites atrâ ceu tempestate columbæ,
Condensæ et Divûm amplexæ simulacra tenebant.

(4) Pausan. x, 25, 4. Les mêmes personnages, représentés dans la peinture de Polygnote, se retrouvent aussi sur le vase Vivenzio.

(5) Virgil. *Æn.* ii, 403.

(6) Telle on la voit en effet sur le vase Vivenzio, et sur celui d'Hamilton, pour ne point parler du miroir étrusque que j'ai publié, *Achilléide*, p. 110, pl. XX, 3, et où j'avais cru voir *Polyxène immolée par Pyrrhus*, tandis que d'autres antiquaires, et notamment M. K. Ott. Müller, y ont reconnu *Cassandre outragée par Ajax;* voy. son *Handbuch der Archäolog.* § 415, 1, p. 576. Le principal motif sur lequel je fondais mon opinion était la *nudité*, qui ne me paraissait pas convenable pour le personnage de *Cassandre;* mais cette circonstance pourrait offrir aussi une difficulté pour celui de *Polyxène;* et le fait est que l'on ne doit pas s'appesantir avec trop de rigueur sur ces particularités de costume dans la détermination des sujets mythologiques. J'avouerai donc que ma première explication m'inspire aujourd'hui bien moins de confiance; mais puisque l'occasion de revenir sur ce sujet s'est offerte ici naturellement, j'ajouterai quelques mots touchant le bas-relief étrusque publié par Gori, *Mus. Etr.* II, cxxv, que j'avais cité à l'appui de mon opinion, en réfutant celle de Gori lui-même, qui voyait sur ce monument *Étéocle et Polynice*, *Ajax et Cassandre.* J'ai reconnu depuis que M. Boettiger avait eu la même idée, *Raub*, p. 38-39, en se fondant à cet égard sur deux groupes conçus, à ce qu'il présume, d'une manière analogue, et rapprochés de même sur le coffre de Cypsélus, Pausan. v, 19, 1. Mais ce rapprochement était certainement fortuit, et l'on n'en peut rien inférer, relativement aux deux sujets représentés sur l'urne étrusque, qui devaient nécessairement se trouver en rapport l'un avec l'autre. L'objection tirée de ce que le trait d'*Étéocle et Polynice* est tout-à-fait étranger à celui d'*Ajax et Cassandre*, subsiste donc dans toute sa force contre l'interprétation de Gori adoptée par M. Boettiger. En second lieu, la manière dont le *combat des deux frères thébains* est représenté sur tant d'urnes étrusques, la plupart de terre cuite coloriée, diffère tellement de la composition sculptée sur le bas-relief qui nous occupe, qu'il n'y a pas moyen d'admettre que deux représentations si diverses puissent appartenir au même sujet. J'observe enfin qu'un second bas-relief publié par Gori, *Mus. Etr.* II, cxli, avec le sujet de *Pyrrhus immolant Polyxène*, reconnu par Gori lui-même, fournit, par son rapport avec le premier, un nouveau motif de croire que celui-ci offrait aussi le même sujet. Telles sont les raisons qui me déterminent à persister dans mon explication de ce bas-relief, et que je soumets au jugement éclairé de M. Boettiger.

(7) Je rappelle à cette occasion l'usage asiatique, attesté par Homère, qui représente la *Nourrice* de Télémaque *plissant et disposant avec soin la tunique de son jeune maître, Odyss.* i, 439 : Ἡ μὲν τὸν πτύξασα καὶ ἀσκήσασα χιτῶνα. C'est ce qu'à une autre époque de la civilisation antique, Ovide exprime tout aussi clairement

pelle tout à la fois une particularité du costume asiatique et le mode d'ajustement propre aux anciens simulacres. Le costume des deux autres femmes se rapproche davantage des formes helléniques d'un âge plus récent, et leur tête est couverte de cette espèce de *kékryphalos* qu'on voit, entre autres monumens antiques, à la *tête de Nymphe locale*, sur les monnaies syracusaines d'ancien style. *Ajax* est représenté *imberbe*, comme il l'était sur beaucoup de vases peints, ainsi que dans sa statue du gymnase de Zeuxippe, type de la figure héroïque des belles médailles des Opontiens[1]; et il porte un *bouclier rond*, dont l'*emblème*, *ἐπίσημον*, est un *serpent*, qui fait sans doute ici allusion à une tradition rapportée par Philostrate[2]; mais ce que notre peinture offre sur-tout de curieux, c'est le simulacre de Minerve, sous la forme propre aux plus anciens *xoanon*, consistant en un buste de femme vêtue, qui est terminé en *gaîne*[3], et dont la tête est surmontée d'une espèce de *calathos*, ou *modius*[4], avec une lance que l'idole brandit dans la main droite, en soulevant de la gauche un *bouclier ovale*, qui a pour *emblème* une *partie antérieure de cheval en course*.

La peinture du revers offre un sujet qui n'est pas sans quelque intérêt, bien qu'il n'ait en apparence aucun rapport avec la peinture principale. C'est une de ces scènes de *départ*, si communes sur les vases, mais conçue avec quelques circonstances nouvelles, et plus particulièrement empreinte d'un caractère hiératique. Le *jeune Héros*, avec la simple *tunique courte* et le petit *himation* sur le bras gauche, le *pétase* du voyageur rejeté par derrière, et la *double lance* dans la main gauche, a le front ceint de cette espèce de *couronne radiée* que je crois relative à l'initiation[5]. Ce qui vient à l'appui de cette conjecture, c'est la présence de deux

par ces paroles, *Art. Amat.* III, 444 : *in rugas tunica pressa suas;* et ce qu'à défaut de témoignages pareils on pourrait apprendre à la seule inspection des monumens, particulièrement de ceux du style primitif, où rien n'est plus fréquent que ces sortes de vêtemens, *à plis fins et serrés*, dont le modèle avait été puisé dans les habitudes asiatiques. On sait, en effet, que ces sortes de *tuniques longues, soigneusement plissées par le bas*, *χιτῶνα ποδήρη σ̓ολιδωτὸν τὰ κάτω*, Xenoph. *Cyropæd.* VI, 4, 1, formaient la principale pièce du vêtement oriental, tel qu'on le voit représenté sur les bas-reliefs de Persépolis; voy. à ce sujet les recherches de M. Mongèz, dans les *Mém. de la classe de littérat.* t. IV, p. 89, suiv.

(1) Voy. ce qui a été dit plus haut à ce sujet, p. 305, not. 1.

(2) Philostrat. *Heroïc.* VIII, 1, p. 706, Olear.; voy. Boettiger, *Raub*, p. 54.

(3) Cette gaîne est ornée, sur deux lignes parallèles, de petites plaques arrondies, représentant sans doute les *têtes de clous*, qui servaient à ajuster les diverses pièces d'une de ces statuettes primitives en métal battu, *σφυρήλατον*. Le témoignage le plus positif que nous possédions sur cette pratique de l'art à son enfance, est celui-ci de Pausanias, concernant la célèbre statue de Léarchos de Rhegium, exécutée d'après ce procédé, III, 17, 6 : *ἐληλασμένου δὲ ἰδίᾳ τῶν μερῶν καθ' αὑτὸ ἑκάστου, συνήρμοσταί τε πρὸς ἄλληλα, καὶ ἧλοι συνέχουσιν αὐτὰ μὴ διαλυθῆναι*; conf. VIII, 14, 5; vid. Goguet, *de l'origine des Lois*, etc. t. II, p. 227; Boettiger, *Andeutung.* 63.

(4) Le *calathos*, ou *modius*, est un symbole attribué si fréquemment, sur les monumens de l'art primitif, aux divinités *telluriques*, et, par une dérivation naturelle, aux divinités *locales*, qu'à ce dernier titre sans doute il figure sur la tête du *Palladium*, qui était, comme l'on sait, l'image de la divinité tutélaire de Troie, sous la forme la plus ancienne. Les preuves presque innombrables qu'offrent les monumens de toute espèce, grecs et romains, à l'égard de l'emploi qui se fit dans l'antiquité de ce meuble symbolique, nommé *polos*, *kalathos* ou *modius*, à raison de variétés de formes plus ou moins graves qui ne comportent point de différences essentielles dans l'idée qu'elles représentaient, ces preuves, dis-je, ont été rassemblées par M. Éd. Gerhard, *Prodrom. mytholog. Kunsterklär.* zu Taf. 1, Anmerk. 47, ff. S. 25, ff. avec une rare érudition, qui me dispense d'y ajouter de nouveaux témoignages, mais peut-être aussi avec quelque confusion, qui rendrait nécessaire l'œuvre de la critique pour débrouiller tout ce chaos de citations. C'est un travail qui excéderait les bornes d'une note, et qui d'ailleurs s'éloignerait de l'objet de ces recherches. Qu'il me suffise de constater ici, comme résultant des témoignages amassés par M. Gerhard, le fait que l'addition du *calathos* ou *modius*, telle qu'elle avait eu lieu pour les anciennes idoles de la *Diane* d'Éphèse, de la *Junon* de Samos, de la *Tyché* de Smyrne, de la *Minerve Polias* d'Érythres, et de tant d'autres simulacres de divinités locales, constituait ce caractère même de divinité locale, lié sans doute de plus d'une manière, et sous plusieurs rapports, à celui des divinités *chthoniennes* ou *telluriques*. Cette observation, fondée sur un si grand nombre de faits et de monumens, se trouve d'accord avec un de ces monumens que j'ai fait connaître en dernier lieu, et où j'ai cru reconnaître une image de la *ville de Panticapée personnifiée*, sous la figure d'une *Femme coiffée d'un modius*, et *terminée en une gerbe d'épis de blé*, avec divers attributs ou symboles de signification purement locale, ajoutés à cette personnification topique; voy. ma *Notice sur quelques objets en or trouvés dans un tombeau de Kertsch, en Crimée*, dans le *Journal des Savans*, janv. 1832.

(5) Voy. les observations faites à ce sujet, *Orestéide*, p. 230. Je reviendrai bientôt sur ce sujet dans l'explication de la planche LVIII.

personnages; un *Homme* et une *Femme*, l'un barbu et chauve, avec la *couronne de laurier*, appuyé sur un *sceptre;* l'autre, tenant un *sceptre* de la main droite, avec un *diadème radié* sur la tête, qui se reconnaissent, à tous ces caractères, pour deux ministres sacrés, le *Prêtre* et la *Prêtresse* d'Apollon Pythien. Il est moins facile de caractériser la quatrième figure, celle de la *Femme vêtue* et *ailée*, qui s'appuie de la main gauche sur un *bouclier* dressé à terre, en tenant de la main droite l'*œnochoë*, ou vase servant aux libations. La première idée serait de voir ici la *Victoire*, préludant au départ par l'acte religieux qui formait le préliminaire de toute entreprise glorieuse. Toutefois, je serais plus disposé à reconnaître dans cette figure une personnification locale, telle que *Pytho*, ou *Thémis aux grandes ailes*, dont la présence s'accorderait très-bien ici avec celle du prêtre et de la prêtresse de Delphes; et ce serait une présomption de plus acquise en faveur de l'opinion que j'ai développée ailleurs, au sujet de la même figure, représentée d'une manière analogue, mais en repos, et non, comme ici, en action, sur un vase du Vatican[1].

J'ai déjà remarqué que le trait de la *Mort d'Astyanax* avait été rarement représenté par l'art antique, sans doute parce que ce sujet, ingrat en soi, ne répondait pas à la destination généreuse que l'art avait reçue chez les Grecs. Il n'est fait mention, à ma connaissance, dans aucun des témoignages qui nous restent, concernant l'histoire de l'art antique, d'un monument de quelque importance qui eût rapport à ce sujet. Ainsi Winckelmann s'est certainement trompé en prêtant à Polygnote une intention de ce genre, et en supposant qu'il avait représenté dans sa grande peinture du Lesché de Delphes *Astyanax destiné à la mort et couché sur les genoux d'Andromaque*[2]; et c'est à tort que Millin, en reproduisant cette assertion, sans en vérifier l'exactitude, s'est autorisé de cette prétendue peinture de Polygnote, pour expliquer un groupe conçu de cette manière, sur un beau vase grec de la bibliothèque du Vatican, où il a cru voir à son tour *Astyanax étendu mort sur les genoux d'Hécube*[3]. Il est constant, d'après le témoignage exprès de Pausanias[4], que Polygnote avait exprimé une intention toute différente, en représentant *Andromaque tenant près d'elle son fils à la mamelle :* ce qui écartait tout-à-fait l'idée de la mort violente de cet enfant, et ce qui tendait sans doute à en disculper la Grèce. La peinture du vase grec qui vient d'être cité est donc une composition puisée à une autre source, si tant est que le sujet en soit véritablement relatif à la *mort d'Astyanax*, ainsi que l'avait pensé Winckelmann, mais avec quelque hésitation, et comme a cherché depuis à l'établir Millin, mais à l'aide de raisonnemens et de témoignages qui sont loin d'être convaincans[5]. La même incertitude règne encore sur le sujet d'un des groupes du célèbre vase Vivenzio, qui offre *Priam* tenant sur ses genoux un *jeune Homme expirant*, où les uns ont vu, sans raison suffisante, *Astyanax*[6], d'autres, contre toute évidence, *Politès*[7], et le plus grand nombre, *un des petits-fils de Priam*, nommé dans quelque tradition aujourd'hui perdue[8]; ce qui me paraît en effet plus vraisemblable. La seule pein-

(1) *Orestéide*, pl. XXXVIII, p. 191.

(2) *Monum. ined.* n. 143.

(3) *Peintures de vases*, t. II, pl. XXXVII, p. 55, not. 4, et *Galer. mythol.* pl. CLXIX, n. 611.

(4) Pausan. X, 25, 4 : γέγραπται μὲν Ἀνδρομάχη, καὶ ὁ παῖς οἱ ΠΡΟΣΕΣΤΗΚΕΝ ἑλόμενος τοῦ μαστοῦ.

(5) Je suis encore réduit à exprimer, sur cette peinture curieuse et embarrassante, l'opinion que j'ai énoncée dans une note jointe à l'écrit de Visconti, *sur les vases du musée Napoléon*, dans l'édition milanaise de ses *Oper. var.* t. IV, p. 259.

(6) M. le chanoine Jorio, dans son écrit *su i vasi del mus. real Borbonico*, p. 94, et feu M. Schluttig, dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. III, p. 362, not. 5.

(7) L'auteur des *Neapels antike Bildwerke*, I, 568.

(8) Telle était, à ce qu'il semble, l'opinion de Millin, qui se contente de dire *un enfant*, *Galer. mythol.* CLXVIII, 608*; et c'est

ture de vase qui nous ait montré avec certitude le sujet en question, c'est celle du vase de la seconde collection d'Hamilton, publié par Tischbein[1]; et encore avec des circonstances qui diffèrent tellement de la tradition la plus généralement admise dans l'antiquité, que l'explication de cette peinture en devient assez embarrassante. Le groupe principal du *Personnage* agenouillé sur une espèce de *base* ou *d'autel*, à deux gradins, et tenant un *Enfant nu*, qu'il s'apprête à égorger, représente, à n'en pas douter, le satellite chargé d'accomplir l'arrêt de la vengeance des Grecs sur la personne d'Astyanax; mais cet *autel*, orné d'une frise de bas-reliefs et de triglyphes, et couronné de *sphinx* et de *palmettes*, ne peut être pris pour la *tour* du haut de laquelle Astyanax doit être précipité, sans qu'on ne répudie les notions admises en fait de monumens de l'une et de l'autre sorte[2]; d'où il résulte que c'est une variante de la tradition poétique, qui a été suivie et rendue ici par le dessinateur du vase. On peut reconnaître, comme l'a fait Italinsky, la *Nourrice* du jeune prince, intercédant pour lui auprès du farouche meurtrier, dans la *Femme* qui a la *tête nue*, les *cheveux courts* ou *rasés*, et qui étend des mains suppliantes; mais il serait difficile d'assigner un nom au *Guerrier*, armé d'une lance, qui s'éloigne d'un air menaçant, et à la *jeune Femme* qui cherche en vain à le fléchir; et l'on doit regarder les désignations d'*Ulysse* et de *Polyxène*, proposées par Italinsky, comme entièrement arbitraires; tant l'intervention de ces deux personnages, et la manière même dont ils sont ici figurés, répugnent à toutes les traditions reçues.

C'est également une tradition nouvelle ou différente, qui est représentée sur un vase récemment trouvé dans les sépultures étrusques de la campagne de Rome[3], lequel nous montre, entre autres images relatives à la *destruction de Troie*, un *Guerrier* armé de sa *panoplie*, tenant par la jambe gauche un *jeune Enfant nu*, qu'il porte sur son épaule, et qui pend vers la terre, la tête en bas, les deux bras étendus, certainement *Néoptolème* qui va écraser le *jeune Astyanax* contre les gradins servant de support au trépied d'Apollon Thymbréen : groupe si frappant d'invention, et si conforme, par ce qu'il a d'étrange, au génie d'une civilisation barbare et d'un art inculte comme elle, dont il serait peut-être difficile de trouver un second exemple dans les monumens de l'antiquité figurée[4]. Le *Vieillard, à barbe*

aussi ce que l'on peut inférer de l'expression *ein Enkel*, employée par M. Schorn pour désigner la même figure, *Homer nach Antik.* IX, VI, 33.

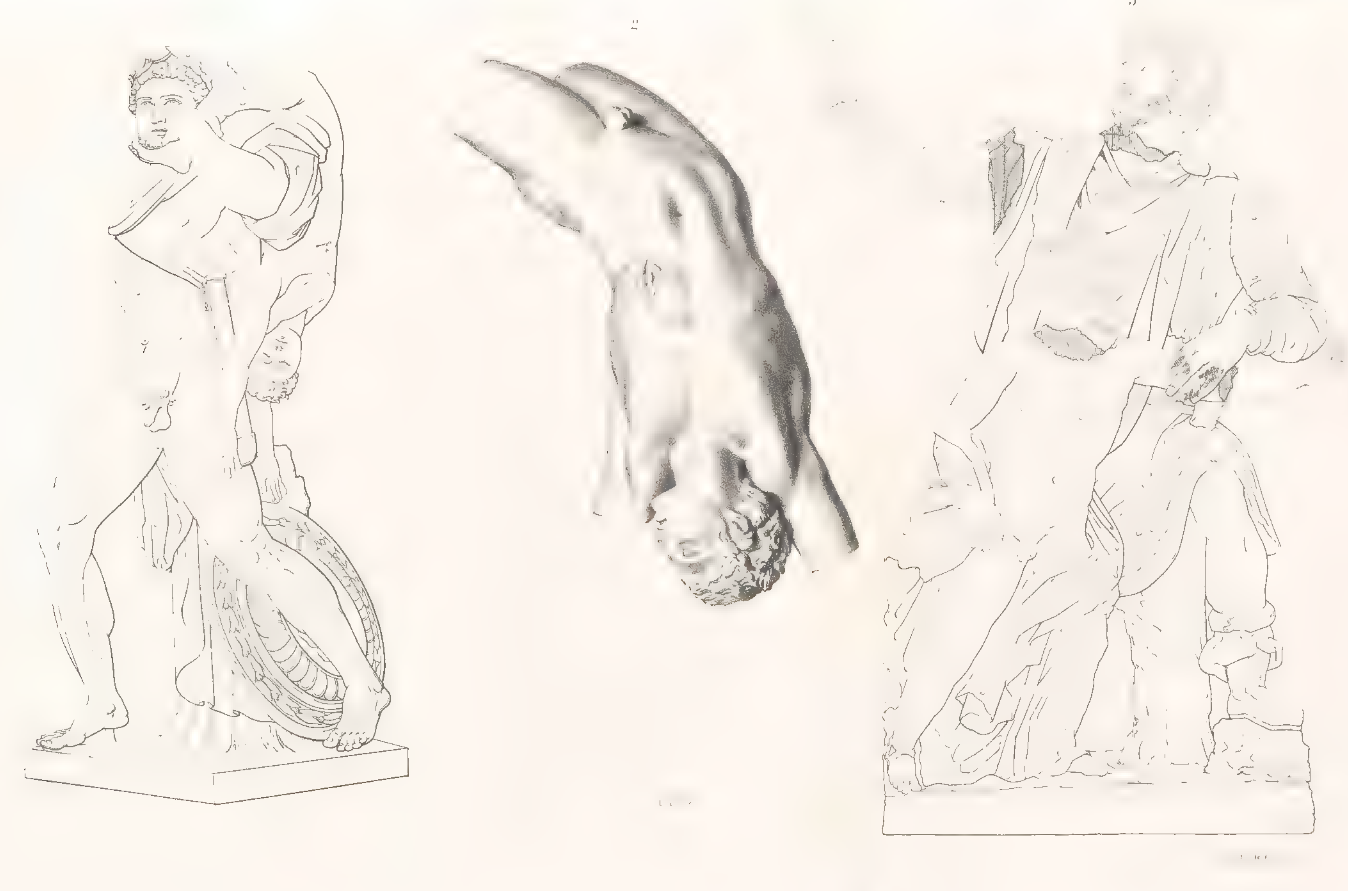
(1) II, 6. Ce vase, curieux sous plus d'un rapport, a été omis dans l'énumération faite par feu M. Schluttig des monumens antiques relatifs à la *fable d'Astyanax*.

(2) Millin a fait avec raison, sur ce point, la critique de l'opinion d'Italinsky; voy. ses *Peint. de vases*, t. II, p. 56, note. Je remarque pourtant que feu M. Carelli a donné, sans doute d'après quelque peinture antique, un modèle de *terrasse munie d'un parapet* qui offre quelque analogie avec cette partie du vase de Tischbein; voy. sa *Dissertaz. eseget. intorno all' origine della sacra Architett. presso i Greci*, tav. VIII, fig. 3, p. 191. Mais j'ignore jusqu'à quel point cette analogie est fondée sur l'observation des monumens antiques, ou appuyée de témoignages dignes de foi; et je me contente d'en faire mention, en la signalant à l'examen de mes lecteurs.

(3) Il a été déjà question plus haut, p. 297, note 8, de ce superbe vase, publié dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* pl. XXXIV, avec deux explications différentes, de feu M. Schluttig et de M. Ambrosch, t. III, p. 361-69, et 369-80. Les difficultés que je trouvais à admettre la première de ces explications ont été si habilement exposées par l'auteur de la seconde, que j'aurais bien peu de chose à y ajouter; et j'adhère sur presque tous les points à cette interprétation, qui me paraît la plus plausible.

(4) Ce groupe offre cependant une assez grande analogie avec un monument très-remarquable, qui n'a pas obtenu, de la part des antiquaires et des historiens de l'art, l'attention qu'il méritait; ce qui devient pour moi un motif de le recommander à leur examen. C'est un groupe colossal de marbre, qui resta long-temps exposé dans le *cortile* du palais Farnèse, à Rome, et qui de là fut transporté à Naples avec les autres marbres de ce palais; mais il semble qu'à partir de cette translation il ait cessé de fixer les regards des amis de l'art et de l'antiquité. Du moins n'en ai-je trouvé aucune indication, ni dans la description du musée de Naples, par M. Finati, ni dans le livre de M. Gerhard; ce n'est pas sans quelque peine que j'ai pu me procurer des renseignemens sur l'état actuel de ce monument resté long temps enfoui dans les magasins du musée des *Studi*, d'où il a été tiré récemment pour être exposé dans la galerie dite du *Taureau Farnèse*; et j'apprends par la *Notizia del Museo*,

Pl. LXXIX



et à cheveux blancs, accroupi aux pieds du héros, dans une posture si humble, sans doute le *vieux Pædagogue,* implorant en vain la pitié du vainqueur, offre pareillement une de ces

qu'il y figure sous le titre de *Statue de l'empereur Commode*, et sous le n° 500. C'est sans doute ce concours de circonstances fâcheuses, joint à cette désignation erronée, qui a causé l'espèce d'oubli dans lequel est tombé, durant un si long espace de temps, le groupe dont il s'agit, au point qu'il n'en est fait aucune mention dans les livres d'archéologie les plus récens ou les plus complets, tels que le *Grundriss* de M. Beck et le *Handbuch* de M. K. Ott. Müller; et il y a réellement lieu de s'étonner qu'un monument de cet ordre ait pu être traité avec tant d'indifférence. Trouvé au même endroit que le *Taureau*, la *Flore* et l'*Hercule Farnèse*, c'est-à-dire dans les *Thermes* de Caracalla, il devait, à ce titre seul, partager la célébrité dont jouissent sans interruption depuis plus de deux siècles ces grands et beaux débris de l'antiquité. Il méritait d'ailleurs par sa composition, qui me paraît offrir une combinaison tout-à-fait neuve dans les œuvres de l'art antique, et par le sujet même, qui est certainement héroïque, d'exciter l'intérêt des antiquaires; et ce qui ajoute encore à la surprise que cause une destinée si singulière pour un monument de ce mérite, c'est qu'il n'avait pas échappé à l'attention de Winckelmann, qui en parle, *Geschichte der Kunst*, XII, 2, § 13, *Werke*, VI, 325, comme d'une *statue héroïque portant sur son dos un jeune enfant égorgé*, à laquelle on a ajouté, dans une restauration moderne, une *tête de Commode*, et qui approuve la dénomination d'*Atrée* donnée à cette statue, sur la gravure qui la représente dans un recueil de statues publié à Rome, en 1623. Dans d'autres recueils contemporains où elle est gravée, tels que ceux de Cavalleriis, I, 29, et de Perrier, 13, elle est désignée sous la dénomination vulgaire de *Commode en gladiateur*, qui n'avait pu être suggérée que par la restauration, à moins qu'elle ne l'eût elle-même motivée, ainsi qu'on en a tant d'exemples. L'opinion qui voyait dans cette figure *un Gladiateur*, était en effet établie à Rome parmi les antiquaires du XVIe siècle; c'est ce que prouve, entre autres témoignages, celui d'Ulysse Aldroandi, qui la décrit en ces termes dans ses *Memorie*, n. 18 (C. Fea, *Miscellanea*, t. I, p. CCXI) : « Viene poi un *Gladiatore* ignudo posto sopra una « base moderna. Ha la sua spada al fianco all' antica, e tiene per « li piedi un putto morto, che si ha gittato sulle spalle. La testa, « le braccia et le gambe sono moderne; fu ritrovato alle Anto- « niane. » Depuis cette époque, où tant de méprises du même genre ont été irrévocablement bannies du domaine de la science, l'opinion, qui faisait de cette statue *Atrée portant sur ses épaules le fils immolé de son frère Thyeste*, a fini par prévaloir parmi les antiquaires romains, sans doute sur l'autorité de Winckelmann, qui l'avait embrassée, en s'appuyant lui-même du suffrage de Gronovius, *Thesaur. Antiq. græc.* t. I, *n n n n*; et c'est sous le nom d'*Atrée* que ce groupe est désigné actuellement à Rome par la plupart des antiquaires, notamment par M. Nibbi, dans ses *notes sur* Nardini, t. III, p. 274. Le commentateur allemand de Winckelmann, qui admet également cette dénomination, assure de plus que ce groupe est très-bien conçu, plein de mouvement et de vie, mais d'un travail qui ne répond pas au mérite de la composition; d'où il conclut que c'est une copie exécutée dans un temps assez bas, d'après quelque excellent original d'une ancienne école grecque; Winckelmann's *Werke*, VI, II, 378, Anm. 1428. Je regretterais d'être réduit à rapporter ces témoignages, sans pouvoir y joindre mon propre sentiment sur ce groupe, qui n'était pas encore exposé à l'époque de mon séjour à Naples, si je n'avais trouvé plus près de moi, et à Paris même, un moyen plus sûr de fixer mon opinion sur le mérite du monument original. Il existe, en effet, dans la précieuse collection de plâtres moulés sur l'antique que possède un de nos plus habiles statuaires, M. Giraud, un plâtre du *jeune Homme* porté sur le dos de la figure colossale, qui permet d'apprécier avec certitude le haut mérite de cette sculpture. Le torse entier est antique aussi bien que la tête, qui a souffert pourtant quelques atteintes; c'est un *Éphèbe* qui vient d'expirer par suite d'une blessure reçue au flanc gauche; une partie de ses *intestins* sort par cette blessure; sa *tête, pendante vers le sol*, a quelque analogie avec celle du *Patrocle mort*, du célèbre groupe colossal du *Ponte Vecchio*. Mais l'*âge* de la figure est celui du *jeune Niobide mort* de la galerie de Florence, Fabbroni, *Favola di Niobe*, tav. III; et le style de la sculpture répond, sous tous les rapports, à ce trait de ressemblance entre les deux figures. Notre *jeune Homme* est donc aussi un *personnage héroïque*, comme l'avait pensé d'abord Winckelmann; mais la figure colossale qui le porte sur ses épaules est d'un style tellement inférieur et d'un travail si médiocre, autant qu'il m'est permis de m'en faire une idée d'après le témoignage de M. Giraud, si bon juge en cette matière, qu'il y aurait lieu de s'étonner de cette inégalité de style entre deux figures groupées ensemble, et sans doute exécutées par la même main, si l'on n'avait quelques exemples pareils de cette pratique des anciens, notamment dans le célèbre groupe, dit d'*Arria et Pætus*, de la villa Ludovisi, où la *Femme mourante* est tout-à-fait sacrifiée au *Guerrier barbare;* voy. mes *Observations sur la figure du Gladiateur mourant*, etc., p. 14; ce qui est précisément le contraire de notre groupe. Quoi qu'il en soit à cet égard, il ne saurait du moins rester douteux que ce groupe ne représente quelque sujet héroïque; et ce n'est pas dans les fables argiennes, ni dans l'histoire des Pélopides, qui pouvaient fournir si peu d'inspirations aux anciens artistes, que j'irais chercher ce sujet; je le trouverais bien plutôt dans le même épisode de la destruction des Priamides, qui a produit, sur le vase peint que j'ai cité, une image à peu près semblable, pour la composition des deux figures, à celle que nous offre notre groupe colossal; et je me fonderais encore, pour justifier cette explication, sur le groupe de *Priam avec un de ses petits-fils massacrés qu'il tient sur ses genoux*, tel que nous le montre le vase Vivenzio; car il semble que ce soit en effet, de part et d'autre, le même sujet représenté dans deux circonstances différentes. On pourrait penser aussi à une circonstance remarquable de l'Iliade, celle où *Achille, portant par le pied* le corps de *Lycaon*, qu'il vient d'immoler, va le jeter dans le fleuve, *Iliad.* XXI, 120 :

Τὸν δ' Ἀχιλεὺς ποταμόνδε, ΛΑΒΩΝ ΠΟΔΟΣ, ἧκε φέρεσθαι,

en y ajoutant cet autre trait homérique, qui a rapport à la mort d'un des jeunes Troyens massacrés par Achille dans le même combat, *ibid.* 180-1 :

Γαστέρα γάρ μιν τύψε παρ' ὀμφαλόν· ἐκ δ' ἄρα πᾶσαι
Χύντο χαμαὶ χολάδες.

Et il est certain que l'*âge* et la *blessure* de notre jeune Homme s'accorderaient bien mieux avec cette donnée qu'avec celle d'Astyanax. J'ajouterai cependant que, sur une mosaïque récemment trouvée dans le territoire de Tivoli, près du tombeau des Plautius, et représentant la *Mort d'Astyanax*, le *petit-fils de Priam* est porté de la même manière, c'est-à-dire sur les épaules de *Pyrrhus, qui le tient par un pied*, ποδὸς τεταγών, Lesches, *apud* Schol. Lycophron. *ad* v. 1263; et l'on ne peut douter que ce ne soit là le sujet de cette mosaïque, d'après les inscriptions

images naïves qui se ressentent de la barbarie du temps et de l'enfance de l'art; comme cette *Mère éperdue* qui tend les bras, du haut des remparts de la ville assiégée ; comme ces deux *Femmes,* qui portent leur main à leur front, en signe de deuil et de désespoir; et comme ces *Soldats,* retranchés au haut des remparts de Troie, l'un desquels vide un rhyton, tandis que l'autre décoche une flèche ; mélange empreint d'une poésie forte et sauvage, sur lequel la figure colossale de *Minerve,* dépassant du haut de la tête le champ de la peinture inférieure, projette, sous cette forme extraordinaire, une image imposante, en même temps qu'une haute moralité religieuse, qui suffirait seule pour assigner à cette composition originale un des premiers rangs entre toutes les représentations des vases peints conçus sous l'empire de l'art primitif et du style hiératique.

Il n'en est pas ainsi des compositions exécutées dans les *ateliers*[1] de l'antique Étrurie, sous l'influence de traditions bien plus récentes, et à l'imitation de modèles grecs du dernier âge, tels que sont les bas-reliefs de l'école de Volterra, qui représentent la *mort d'Astyanax.* Le drame latin d'Attius[2] avait dû populariser dès une époque assez haute, au sein de l'Étrurie romaine, ce sujet emprunté à la scène grecque, dont l'application à des bas-reliefs d'urnes funéraires se trouvait d'ailleurs si bien d'accord avec le système entier des habitudes de la civilisation étrusque. Aussi exista-t-il beaucoup de compositions diverses sur ce sujet, à en juger par le nombre encore assez considérable de celles qui sont venues jusqu'à nous, toutes exécutées dans la seule école de Volterra. Quelques-uns de ces bas-reliefs, tirés du musée Guarnacci, et conservés aujourd'hui dans le musée public de Volterra, ont été insérés par Gori dans son recueil[3], sans que cet antiquaire, malheureusement préoccupé de ses idées de *sacrifices mithriaques,* en ait reconnu le véritable sujet. Mais les plus intéressans sont restés jusqu'ici inédits; et ce n'est pas sans quelque avantage pour la science de l'antiquité que de pareils monumens sont arrachés de l'obscurité où ils ont été si long-temps relégués dans des portefeuilles d'antiquaires[4], presque aussi peu accessibles que les collections des villes étrusques, telles que Volterra.

qui accompagnent les deux figures, ΑΣΤΥΑΝΑΞ, ΠΥΡΡΟΣ. Il n'a pas tenu à la bonté de l'antiquaire romain, M. Melch. Fossati, possesseur de cette mosaïque, que je pusse enrichir mon recueil d'un dessin de ce monument curieux. J'ai tâché du moins d'y suppléer, en offrant à mes lecteurs une esquisse du groupe de Naples, qui suffira, quelque imparfaite qu'elle puisse être, pour appeler de nouveau l'attention sur un monument du premier ordre, qu'il importe de tirer enfin de l'obscurité où il s'est vu trop long-temps relégué; et en joignant à cette esquisse un dessin étudié de la figure du *jeune Homme*, si digne d'être mise en parallèle avec celle du *Niobide* de Florence, je leur fournis le moyen d'apprécier par eux-mêmes un des morceaux les plus remarquables qui nous soient restés de la statuaire antique, dans cet ordre de *figures héroïques;* voy. planche LXXIX, n°s 1 et 2.

(1) Je me sers ici à dessein de cette expression, qui donne, suivant moi, l'idée la plus juste de ces sortes de productions de l'art étrusque exécutées en fabrique; et je profite de cette occasion pour faire connaître une inscription qui a rapport au même genre de travail, et qui contient la notion, nouvelle dans le vocabulaire de l'art antique, de l'un des mots grecs qui servaient à la rendre. Cette inscription est gravée sur une plinthe supportant *quatre figures adossées*, de petite proportion, et elle est ainsi conçue :

ΠΡΩΤΥΤΟϹ ΤΕΧΝΗ
ΕΡΓΑϹΤΗΡΙΑΡΧΟΥ.

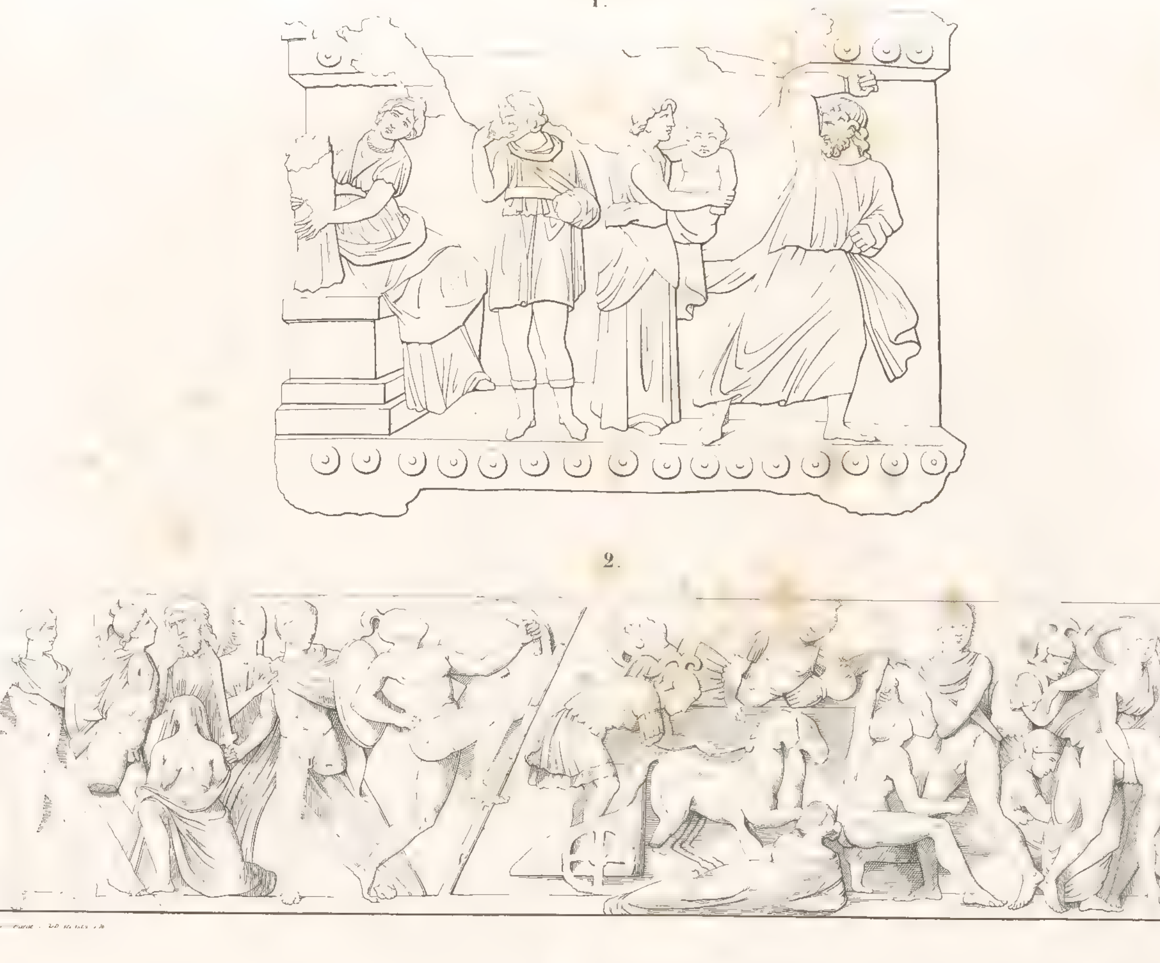
c'est-à-dire : *Ouvrage de Prôtys, Chef d'atelier.* Le monument, très-curieux en lui-même par sa composition et par son style, qui appartient à l'école gréco-romaine, et qui provient de la Haute-Égypte, faisait partie de la collection d'antiquités égyptiennes formée par M. Drovetti, et acquise au musée de Turin; c'est là que se voit actuellement ce monument, que je me propose de publier ailleurs; et en attendant, je signale à l'attention des antiquaires cet ouvrage de *Prôtys,* le seul artiste gréco-égyptien qui nous soit encore connu d'après les monumens de ce pays même, et qui s'y trouve désigné de sa propre main par le titre de *Chef d'atelier,* Ἐργαστηριάρχης, titre également nouveau dans l'histoire de l'art.

(2) Voy. les fragmens de l'*Astyanax* d'Attius, recueillis dans les *Fragmenta Poetar. vet.* par Rob. et Henri Étienne, p. 13-14.

(3) *Mus. Etr.* t. II, tab. CLXXIII; et *Mus. Guarnac.* tav. XVII, 1.

(4) Dans une note jointe à la dissertation de feu M. Schluttig, sur le vase de la *Fin des Priamides*, il est parlé de *plusieurs de ces bas-reliefs étrusques, dont les dessins sont déposés dans les portefeuilles de M. Gerhard;* voy. les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. III, p. 362, not. 5.

1.



2.

Un des plus curieux de ces bas-reliefs[1] présente, dans une composition de cinq figures, la réunion des deux sujets qui ont rapport aux deux épisodes de la destruction des Priamides que j'examine en ce moment, l'*attentat commis sur Cassandre*, et la *mort d'Astyanax;* c'est le seul exemple d'une pareille réunion qui ait encore été fourni, à ma connaissance, par les monumens de l'antiquité grecque ou étrusque. Le double motif de cette composition est d'ailleurs exprimé avec toute la simplicité aussi bien qu'avec toute l'intelligence, qui prouvent que le modèle en avait été puisé dans quelque bonne école grecque. *Cassandre* s'y reconnaît, au premier coup-d'œil, dans la *jeune Fille* assise sur un autel, et tenant embrassé des deux mains un simulacre, en forme de gaîne carrée, qui ne peut être, d'après cette forme même, que l'idole de Minerve, en partie mutilée par le temps. L'infortunée Priamide est dépouillée de son péplus, ainsi que des *couronnes* et des *bandelettes*, attributs de son ministère sacré[2]; mais elle conserve encore, dans la longue tunique qui l'enveloppe, le principal trait de son vêtement asiatique. Devant elle apparaît, debout, un *jeune Homme,* dont le costume, consistant en une tunique courte et en une chlamyde roulée autour du bras gauche, convient à un Grec, mais que son attitude tranquille et son geste pacifique, autant qu'il est permis d'interpréter le motif de cette figure, qui est la plus endommagée, ne permet pas de prendre pour *Ajax;* c'est peut-être quelque personnage grec chargé d'annoncer à Cassandre l'arrêt de sa captivité, suivant une de ces traditions, aujourd'hui perdues, qui avaient inspiré la peinture de Polygnote[3]. Le groupe qui suit ne donne lieu à aucune difficulté: c'est évidemment la *Nourrice,* portant dans ses bras le *jeune Astyanax,* et précédée d'un personnage que son attitude, son costume, et le geste d'autorité qu'il fait de la main droite élevée et ployée au-dessus de sa tête, désignent suffisamment pour *Ulysse,* ministre de la vengeance des Grecs. L'intervention de la *Nourrice* dans une scène pareille, conforme à toutes les notions antiques, est d'ailleurs justifiée par un témoignage positif, celui de l'auteur de la *Petite Iliade*[4]; et le même motif s'est rencontré sur un charmant vase peint, de fabrique de Nola[5], où ce touchant épisode des malheurs de Troie est rendu par des figures de bas-relief; particularité rare sur cette sorte de vases, qui rehausse encore le mérite de celui-ci, et qui fait de cette composition, où l'on croit voir une scène des *Troyennes* d'Euripide, traitée dans le vrai style attique, avec le costume du temps, et suivant

(1) Voy. planche LXVII A, n. 1.

(2) C'est ainsi que la représente Euripide, *Troad.* 265-7, ed. Seidler. :

> ῥίπτε, τέκνον, ζαθέους...
> κλῇδας καὶ ἀπὸ χροὸς ἐνδυτῶν στεφέ-
> ων ἱεροὺς στολμούς.

(3) Pausan. x, 26, 1.

(4) Lesches *apud* Schol. Lycophron *ad* v. 1263-9 (t. II, p. 984, ed. Müller):

> Αὐτὰρ Ἀχιλλῆος μεγαθύμου φαίδιμος υἱὸς
> Ἑκτορέην ἄλοχον κάταγε κοίλας ἐπὶ νῆας·
> ΠΑΪΔΑ δ' ἑλὼν ἐκ κόλπου ἐϋπλοκάμοιο ΤΙΘΗΝΗΣ,
> Ῥῖψε, ποδὸς τεταγὼν, ἀπὸ πύργου.......

(5) Voy. planche XLIX, n. 3. La composition de ce vase offre quelque analogie avec un groupe du bas-relief publié par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 137, où ce grand antiquaire a reconnu *Andromaque tenant son fils sur ses genoux,* entre *Hécube,* d'un côté, et de l'autre, *deux de ses femmes éplorées.* Mais ici, *Andromaque* est assise sur une base carrée, *la tête voilée et appuyée sur sa main droite,* ἐπ' ἀγκῶνος κεφαλὴν σχέθεν, Homer. *Odyss.* xiv, 494; attitude consacrée pour exprimer le deuil et la douleur; et elle a derrière elle *Hécube,* le front ceint du diadême, et devant, la *Nourrice* portant dans ses bras le *jeune Astyanax.* Ce groupe, très-bien conçu, et sans doute emprunté de quelque composition d'un ordre plus élevé, est malheureusement trop endommagé dans les détails pour qu'on puisse juger si l'expression des figures répondait au mérite de la composition. Les vêtemens étaient coloriés en *bleu, rose* et *vert;* sorte d'ornement qui ajoutait un nouveau prix aux détails du costume exprimés sur ce vase, et qui, joint au mérite déjà si rare de figures en relief, telles qu'on les voit ici, devait constituer, pour cette sorte de monumens, une classe particulière, et en faire des objets de luxe ou de toilette, dans la civilisation grecque du plus bel âge. Ce vase fait partie de la riche collection de M. Durand, à Paris.

la perspective du théâtre, un monument des plus curieux en son genre que je connaisse.

Parmi les bas-reliefs encore inédits du musée de Volterra qui ont rapport à la fable d'Astyanax, il en est deux que je dois me contenter de décrire. La composition consiste en sept figures, c'est à savoir, *trois Guerriers*, assez semblables, pour le costume et le mouvement, aux trois personnages de l'urne publiée par Gori; une *Femme* qui s'éloigne avec effroi, comme on la voit sur cette urne, et le groupe du guerrier grec, *Ulysse* ou *Néoptolème*, près d'immoler *Astyanax* agenouillé sur un autel, tel aussi à-peu-près qu'il se produit sur le monument en question. Mais ce qui distingue cette composition, c'est la présence d'un *Génie ailé*, probablement le *Thanatos* étrusque, placé entre la femme troyenne et le meurtrier d'Astyanax. Sur le second de ces bas-reliefs, la *Femme* est agenouillée aux pieds d'un des personnages grecs, qui semble, d'un geste d'autorité, ordonner le fatal sacrifice; sans doute *Andromaque*, qui cherche en vain à émouvoir la pitié d'*Ulysse;* groupe dont le motif, joint à l'apparition du Génie ailé, ajoute à cette composition un nouveau degré d'intérêt.

Sous d'autres rapports, deux urnes de la collection Cinci, pareillement inédites, m'ont paru dignes d'être publiées. La première de ces urnes[1] offre une composition de cinq figures, assez semblable à celle du grand recueil de Gori[2], pour qu'il soit facile de juger, en les comparant l'une avec l'autre, qu'elles procèdent d'un même modèle; sauf ces variantes de détail qui tiennent au goût particulier de l'artiste, et qui prouvent que dans les ateliers de l'Étrurie, non plus que dans ceux de la Grèce, l'art, même à l'égard de ces monumens du dernier ordre ou du dernier âge, ne fut jamais réduit à une pratique servile. Une autre répétition du même sujet, qui se trouve dans la galerie de Florence[3], offre aussi quelques variantes, l'une desquelles mérite d'être signalée; c'est celle qui a rapport à la figure d'*Hécube*, représentée absolument dans le même costume et dans la même attitude, *avec les mains abattues et les doigts entrelacés*, telle, en un mot, qu'elle nous a déjà apparu dans la statuette de la villa Pamfili[4]: ce qui devient une nouvelle preuve de la certitude de cette attribution Le second de nos bas-reliefs de la collection Cinci[5] présente une composition tout-à-fait neuve, qui doit dériver de quelque tradition particulière. On y voit un *Guerrier grec*, assis sur un autel, et tenant renversé sur ses genoux le jeune *Astyanax*, au-dessus duquel il lève la main droite armée d'un glaive nu. Ce groupe est placé dans une espèce d'enceinte, ou de *téménos*, formée de pans de murs inclinés, peut-être pour figurer une perspective éloignée, ou pour quelque autre motif que je ne m'explique pas bien; et en tout cas, cette enceinte, dont tous les élémens sont empruntés à l'architecture grecque, offre plus d'une particularité curieuse à observer et digne d'exercer la sagacité des hommes de l'art[6]. C'est au-delà de cette enceinte qu'apparaissent les autres personnages,

(1) Voy. planche LXVII, n. 1.

(2) *Mus. Etr.* t. II, tab. CLXXIII.

(3) *Galer. de Florence*, XXII, 4, 1, Wicar. Il est inutile de relever ici les fautes commises, dans l'explication de ce bas-relief, par le savant qui a rédigé le texte de l'ouvrage, et qui n'avait pu connaître les monumens que d'après des dessins trop peu fidèles. Dans aucun cas peut-être l'antiquaire n'avait pu être si mal servi par l'artiste, qui a tout dénaturé, le caractère et le sexe même des personnages, au point de les rendre réellement méconnaissables en eux-mêmes, comme ils l'ont été pour l'interprète. Mais il suffit de confronter le dessin de ce bas-relief, tout défiguré qu'il est par la main de l'artiste moderne, avec l'estampe de Gori et avec la nôtre, pour reconnaître que ces monumens procèdent tous en effet d'un même type, et qu'ils représentent tous le même sujet.

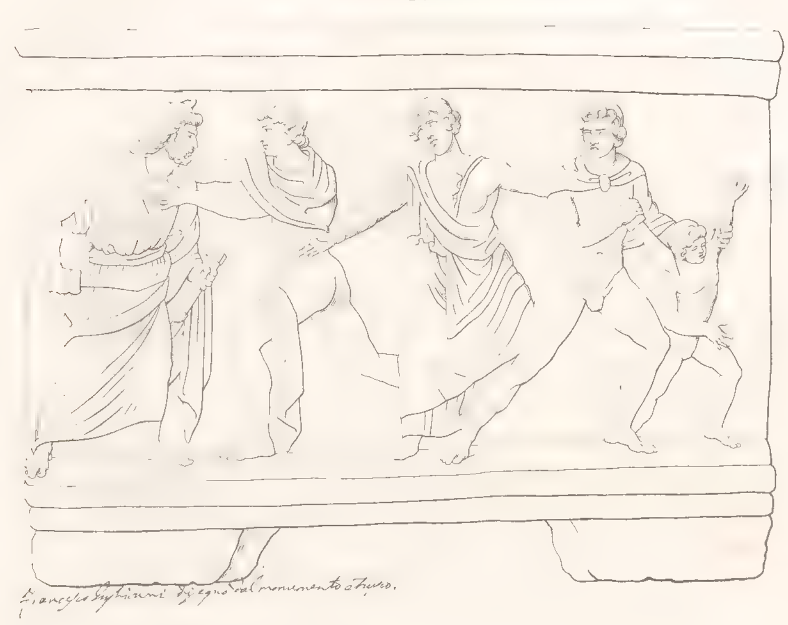
(4) Voy. plus haut, p. 319.

(5) Voy. planche LXVII, n. 2.

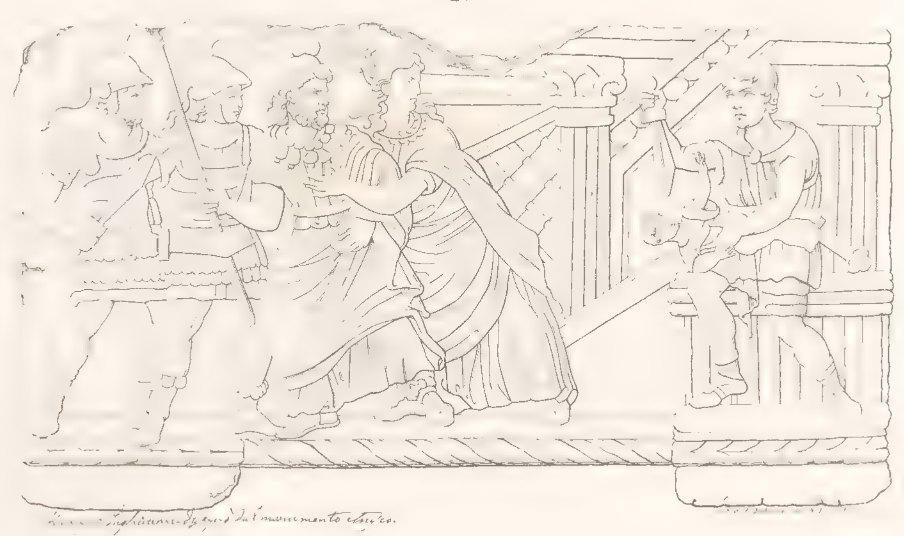
(6) Il est très-difficile de rendre compte des divers élémens architectoniques employés ici par l'artiste étrusque, de cette manière abréviative et symbolique qui entrait si avant dans



1.



2.



deux desquels, en costume phrygien, un *Vieillard barbu* et coiffé de la *mitre*, avec un riche *collier*[1], et un *sceptre* qu'il tient dans sa main droite, et une *Femme*, qui semble s'attacher à la destinée de ce vieillard, ne sauraient être que *Priam* et *Hécube*, se dérobant par la fuite à la douleur d'être témoins des derniers momens d'Astyanax. Les deux autres figures, en costume grec, sont *deux Guerriers*, l'un *imberbe*, et l'autre *barbu*, tous les deux casqués, et armés d'une épée nue, s'élançant, dans la même attitude, au-devant des fuyards; peut-être *Ulysse* et *Néoptolème*, qui se précipitent dans la cour du palais de Priam. Et quelle que soit l'interprétation qu'on adopte au sujet de ces figures et du motif qui les réunit dans une composition semblable, il sera difficile de n'y pas voir un épisode de la destruction des Priamides, représenté d'une manière aussi neuve qu'intéressante, qui assigne à notre bas-relief un rang distingué parmi les productions de l'art étrusque.

les combinaisons de l'art antique. On distingue pourtant assez clairement dans ce bas-relief les deux *stèles* ou *pilastres*, avec ces chapiteaux d'ordre corinthien rustique qui se rencontrent fréquemment sur les monumens de cet âge et de cette partie de l'Italie; et ces deux stèles représentent sans doute le lieu sacré, au sein duquel est érigé l'autel, et où s'accomplit l'acte du sacrifice d'Astyanax, suivant une tradition particulière aux Étrusques, ou du moins différente de celles que nous possédons. Le mur, avec une espèce d'encadrement orné de perles dans sa partie supérieure, ne s'explique pas aussi bien, non plus que l'espèce de rampe qui figure peut-être un escalier, afin d'indiquer que la scène se passait dans un lieu élevé, sur l'*acropolis* de Troie. Mais ce qui me paraît sur-tout curieux dans le bas-relief qui nous occupe, c'est la *balustrade en bronze*, qui y est rendue avec toute la netteté et avec toute la précision désirables. Cette balustrade répond sans doute à ce que Vitruve appelle le plus habituellement *plateus*, et qui fermait ou garantissait, suivant la doctrine de cet architecte, les entrecolonnemens du Pronaos, dans quelques temples grecs, *de Architect.* lib. IV, c. 4; conf. lib. V, c. 1, et *ibid.* Schneider. *Commentar.* t. II, p. 314, sqq. Du moins serait-il difficile de donner une idée plus juste de l'espèce de barrière à mailles ou de grillage métallique figurée sur notre bas-relief étrusque, qu'en employant les expressions dont se sert, pour désigner quelque chose de pareil, un jurisconsulte romain, Ulpian. *Digest.* lib. XXIX, tit. I, leg. 17 : RETICULI *circa columnas*, PLUTEI *circa parietes*. Ces sortes de barrières, qui se nommaient en grec Κιγκλίδες et Δρύφακτοι, Magn. Etymol. *v.* Κιγκλίς; Hesych. *v.* Δρύφακτοι; conf. Polluc. *Onom.* VIII, 17 et 124, se faisaient ordinairement *en bois*, d'après l'étymologie même du mot δρύφακτοι, telle que la donne le Scholiaste de Lycophron, *ad* v. 239 : Δρύφρακτα καὶ δρύφακτα, κυρίως λέγονται τὰ ἐκ δρυῶν περιφράγματα. Mais les expressions de Vitruve, IV, 4 : *Pluteis marmoreis sive ex intestino opere factis*, prouvent que, dans les temples du moins, les *balustrades* pratiquées dans les entrecolonnemens étaient faites de *marbre* ou *en maçonnerie*. Nous pouvons joindre maintenant à ces notions architectoniques celle que nous fournit notre bas-relief étrusque, d'une *balustrade en bronze;* et c'est peut-être le seul monument qui nous apprenne avec certitude cette particularité curieuse, dont nous connaissions déjà, par le témoignage de Strabon, V, 361, C, un exemple analogue, dans la *barrière en fer*, σιδηροῦν περίφραγμα, qui entourait le *bustum* du mausolée d'Auguste, à Rome. J'observe, à cette occasion, que l'idée de M. K. Ott. Müller, qu'il exista une semblable *barrière en bronze*, dans les entrecolonnemens du Pronaos du temple de Jupiter, à Olympie, ne repose sur aucune autorité; *Nachträge zu* Volkel's *archäolog. Nachlass*, S. 75. J'ajoute que, d'après quelques passages d'auteurs grecs, on serait en droit d'admettre que, dans certains temples de la Grèce, il régnait autour du sanctuaire une balustrade en marbre de cette espèce, *plateus marmoreus*, ou bien telle que celle qui entourait l'antre de Trophonius, et qui consistait en un *mur d'appui en marbre*, κρηπὶς λίθου λευκοῦ, *sur lequel étaient scellés des balustres de bronze, liés par des plates-bandes de même métal*, ἐφεστήκασι δὲ ἐπὶ τῇ κρηπῖδι ὀβελοὶ καὶ αὐτοὶ χαλκοῖ, καὶ αἱ συνέχουσαι σφᾶς ζῶναι, Pausan. IX, 39, 5; et c'est sans doute d'une balustrade pareille, placée en avant du sanctuaire, qu'il est question dans ce passage de l'*Andromaque* d'Euripide, 1112 : ἔρχεται δ' ἀνακτόρων κρηπῖδος ἐντός, dont la traduction latine : *venit templi intra fastigium*, donne une idée si fautive. C'est probablement aussi une *barrière* du même genre, *en construction*, et *peinte extérieurement*, qui est désignée dans ce passage de Pausanias, V, II, 2 : ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα, et qui entourait le colosse de Jupiter Olympien; et nous avons un exemple curieux de cette sorte de barrière placée autour des statues, sur une inscription de Pæstum, *Antonini, Lucania*, I, 243 : STATVAM . BASEM . PLVTEVM . SACR. Il est superflu d'observer que les *barrières en bois* des Grecs, δρύφακτοι, répondaient précisément aux *cancelli* des Latins, Cicer. *in Sext.* 56; conf. Salmas. *ad Hist. August.* II, 800; Vales. *ad* Amm. Marcell. p. 404; et qu'il y avait de ces sortes de *barrières* dans les *Basiliques*, au-devant du tribunal, dans les *Cirques*, les *Amphithéâtres*, et généralement dans tous les édifices publics, où l'on avait à se garantir des inconvéniens de la foule; voyez, sur les *barrières* du Cirque, *cancelli*, le passage classique d'Ovide, *Amor.* III, El. 2, v. 64; conf. Interp. *ad h. l.*

(1) Il suffit d'avoir jeté les yeux sur quelques bas-reliefs étrusques, pour savoir que ces sortes de riches *colliers d'or, ornés de pierres précieuses*, στρεπτοὶ χρυσοῖ λιθοκόλλητοι, étaient un des principaux élémens du luxe de la civilisation étrusque, dérivé sans doute de la haute Asie, où l'usage de pareils bijoux exista de toute antiquité, non-seulement pour les rois et les satrapes, ainsi qu'on en a un exemple dans le riche mobilier du tombeau de Cyrus, décrit par Arrien, VI, 29, στρεπτοὶ καὶ ἐνώτια χρυσοῦ τε καὶ λίθων κολλητά; cf. Herodot. III, 20 : χρύσεον στρεπτὸν περιαυχένιον, καὶ ψέλια, mais encore pour les personnages d'un ordre inférieur, Xenoph. *Anabas.* I, 5, 8 : ἔνιοι δὲ καὶ στρεπτοὺς περὶ τῷ τραχήλῳ (ἔχοντες), καὶ ψέλλια ἐπὶ τῶν χειρῶν, et l'on voit, par le célèbre passage d'Agathias, III, 28, 202, ed. Niebuhr. Bonn. 1828, que cette mode asiatique devait encore exister au temps de Justinien, où les Romains, vainqueurs des Perses, aimaient à se parer de cette partie de leurs dépouilles, στρεπτοὺς γὰρ παγχρύσους, καὶ περιδέραια, καὶ ἐλλόβια, καὶ ἄλλα ἄττα τοιάδε θηλυπρεπῆ ποικίλματα.

§ XI.

Je terminerai la série des monumens relatifs à la destruction des Priamides, par la publication d'un de ces monumens aussi remarquable en son genre que la composition en est neuve et intéressante à tous égards. C'est une *ciste mystique*, où se trouve représentée, suivant toute apparence, la *Mort d'Astyanax* et celle *de Polyxène*[1], dernier acte du long et terrible drame de l'Iliade.

Cette *ciste*, qui fait maintenant partie du musée Britannique, après avoir long-temps figuré dans la collection de M. Townley, fut trouvée aux environs de Palestrine, en 1786, et dut provenir d'un dépôt antique formé dans l'enceinte du célèbre temple de la Fortune; ce sont là du moins les seules notions que j'aie pu me procurer sur l'origine et la découverte de ce monument, telles qu'elles résultent de l'inscription même gravée par les soins de M. Townley, sur deux planches représentant la *ciste*, avec divers objets qu'elle contenait[2]; planches tirées à un très-petit nombre d'exemplaires, un desquels, tombé en la possession de M. Millingen, m'a été communiqué par la bonté de ce savant antiquaire. Le fait ainsi constaté de la provenance de cette *ciste*, trouvée non loin des ruines du fameux temple de la Fortune de Préneste, vient à l'appui des autres découvertes du même genre, opérées au même lieu dans le cours du dernier siècle et dans le nôtre[3]; et il en résulte la preuve qu'il exista dans cette localité célèbre un dépôt considérable de cette sorte d'objets, qui doit nous les faire considérer comme autant d'ustensiles sacrés, employés au culte de la déesse de Préneste. Une autre notion, tout aussi curieuse, qui se peut inférer du témoignage de M. Townley, et qui ne confirme pas moins cette première induction, c'est que la *ciste*, avec quelques objets de même métal qu'elle renfermait, tels qu'un *miroir*[4], une *cuiller* à encens, un *encensoir*, était en outre accompagnée de plusieurs autres ustensiles analogues, c'est à savoir, un *miroir*, un *simpulum*, un *couteau*, deux *crotales*, deux *préféricules;* circonstance qui sert de plus en plus à

(1) Voy. planche LVIII. Un des exemplaires de la planche gravée que j'ai eu à ma disposition avait été communiqué à l'Institut archéologique de Rome, et il est fait mention de cette communication dans le *Bulletin* de cette société, au mois de Décembre 1831, p. 208, avec l'observation que voici : « Les *sujets* « *représentés*, qu'autrefois on a voulu rapporter aux changemens « du soleil, paraissent *représenter* les divinités d'Éleusis réunies « avec les *sujets* héroïques de Polyxène et de Polydore son frère. « On désire savoir où existe ce beau monument (peut-être dans « le muséum Britannique?), et si l'on en a donné une explication « satisfaisante. » Je me flatte de pouvoir répondre, au moins sur quelques points, au désir de l'auteur de ces questions ; et c'est déjà pour moi une satisfaction, de me trouver d'accord avec lui sur le sujet même de la représentation.

(2) Je crois remplir le vœu des amis de l'antiquité en consignant ici les inscriptions gravées sur les deux planches publiées par les soins de M. Townley ; voici celle de la première, qui comprend le dessin de la ciste : « Cista mystica, ænea, rotunda, « fani antiquissimæ Fortunæ Prænestinæ olim supellex ; quæ figu- « ris symbolicis ad veterum morem incisis rerum naturam à du- « plici Solis potestate, ortam, et in vices mutatam, exhibet. » La seconde inscription est ainsi conçue : « Pontificalia instrumenta « ex ære reperta, anno 1786, in cryptâ juxta Fortunæ templum « ad Præneste, scilicet (suit la désignation des objets, au « nombre de *six*) ; adservantur in musæo Car. Townley armig. « Londini. »

(3) J'ai déjà eu occasion de relever cette particularité, au sujet de la *ciste mystique* que j'ai publiée, pl. XX, nos 1 et 2 ; voy. *Achilléide*, p. 90, not. 1 ; et j'en ai tiré la conséquence, sur laquelle je crois devoir insister encore, d'après les nouveaux motifs que me fournissent, pour persister dans cette opinion, les autres monumens qui sont venus depuis à ma connaissance, et qui tous étaient sortis de la même localité. Cependant je dois dire que la circonstance avérée de la découverte de plusieurs de nos *cistes* dans un tombeau, ou même dans un sarcophage, avec des *instrumens de toilette*, tels que des *peignes*, des *strigiles*, des *miroirs*, donne quelque probabilité à l'opinion des antiquaires, qui regardent les *cistes* comme des meubles ayant servi à renfermer les divers objets propres au service de la palestre. Telle paraît avoir été d'abord l'opinion de M. Éd. Gerhard ; et tel est encore le sentiment de M. Bröndsted. Je m'en tiens pourtant à ma première idée, qui a pour elle l'autorité de Visconti.

(4) M. Thiersch maintient, sans raison suffisante à mon avis, la dénomination de *patère* donnée à cette espèce d'ustensile sacré ; voy. le *IIer Bericht der Königl. Bayer'sch. Akad.* VII, 53-54. Je ne parle pas de l'opinion de M. Micali, qui s'obstine aussi à conserver ce nom de *patères*, mais qui n'allègue que son opinion même ; voy. sa *Storia degl. ant. Popol. Ital.* t. III, p. 84.

établir la nature religieuse du dépôt en question, et l'usage sacré des divers objets qui en faisaient partie. Cette conséquence paraît sur-tout irrécusable, en ce qui concerne le *miroir*, meuble qui ne manquait dans aucune des *cistes* trouvées jusqu'à ce jour, au nombre de plus de *dix*[1]; et la même induction s'appliquant d'une manière tout aussi probable à la plupart des objets déposés avec le *miroir*, tels que *couteaux*, *cuillers*, *vases*, *crotales*, *simpulum*, il semble qu'on ne puisse guère se refuser à admettre, pour les *cistes* comme pour les *miroirs*, la dénomination de *mystiques*, qu'on leur donne communément, et à considérer ces deux sortes de monumens, constamment mis en rapport l'un avec l'autre, comme des meubles d'une destination essentiellement mystique et sacrée.

La présence de quelques autres objets, qui doivent avoir été d'un usage proprement civil ou gymnastique, tels que des *strigiles*, des *bracelets*, des *aiguilles à cheveux*, des *peignes*, des *alabastron*, ne contrarie pas cette manière de voir, d'après la relation réelle et symbolique qui existe entre ces sortes d'instrumens de gymnase ou de toilette, et les meubles mystiques dont il est ici question. Il en est de même des représentations à sujets mythologiques, qui figurent sur les principales *cistes mystiques* connues jusqu'à présent, y compris les deux que j'aurai ajoutées, et celle que possède M. Bröndsted[2], et qui est encore inédite; car ces représentations, tirées de l'histoire héroïque, peuvent, avec les figures ou les accessoires, d'ordre bachique, dont elles sont accompagnées, se rapporter à une intention religieuse d'accord avec la destination sacrée des meubles qu'elles décorent, tout aussi bien que les compositions du même genre, qui figurent, mêlées à des sujets ou à des personnages dionysiaques, sur tant de vases peints, d'un usage mystique

(1) M. Éd. Gerbard, qui a donné, dans le *Kanstblatt* de 1823, n. 53, p. 209, 210, une notice des *cistes mystiques* provenant de Palestrine, à l'occasion de celle de M. Bröndsted, trouvée au même lieu en 1822, ne connaissait encore à cette époque que *hait* de ces monumens; c'est à savoir, la ciste du Musée Kircher; celles du musée Borgia, qui avait appartenu d'abord à Visconti, *Mus. P. Clem.* tom. I, p. 81, not. *a;* Winckelmann, *Descript. des Pierr. grav. de Stosch*, p. 259; du prélat Casali, publiée par Guattani, *Monum. ined. per l'ann.* 1787, marz. tav. p. xxv-xxxii; de l'Écossais Byres, restée jusqu'ici inédite; du comte Bonarelli, décrite par Visconti, *Monum. Gabin.* p. 50, nota; d'un artiste allemand, M. Fr. Peter, laquelle se trouve publiée en partie dans les *Memorie enciclopediche* de Guattani, t. VI, tav. ix, p. 65-69, avec un extrait de la dissertation qui concerne ce monument; la *septième*, qui devait se trouver dans le musée Pennachi, à Bologne, suivant le témoignage de l'antiquaire romain, Gherardo de' Rossi, cité par M. Gerhard; et la *haitième*, enfin, possédée par M. Bröndsted, et dont ce savant nous fait espérer depuis long-temps la publication, accompagnée d'une explication qui ne saurait manquer d'être digne de ses vastes connaissances en antiquité. Le nombre de ces monumens tous provenant de Palestrine, ainsi réduit à *huit*, en 1823, s'est accru, depuis cette époque, de la ciste trouvée aussi à Palestrine en 1825, qui a passé dans le cabinet de M. Révil, à Paris, et que j'ai publiée; il faut y ajouter aujourd'hui celle du musée Britannique, qui porte ce nombre à *dix*. De plus, il paraîtrait, à ce qu'assure l'antiquaire Cecconi, dont le témoignage est allégué par M. Guattani, *Memor. encicl.* t. VI, p. 67, qu'une seconde ciste, découverte en même temps que celle du musée Kircher et au même endroit, fut acquise par un ambassadeur étranger, et l'on ignore dans quelles mains elle a pu tomber depuis, aussi bien qu'une autre ciste vendue pareillement à Rome, dans les premières années de ce siècle. On manque pareillement de données certaines sur les localités d'où proviennent les objets en question. Ainsi l'auteur des *Memorie Prenestine* assure que la *ciste Casali* fut trouvée dans une fouille pratiquée, en 1786, par son frère Cesare Petrini, au sein de son propre jardin, hors de la porte *San Martino*, et que cette *ciste*, renfermant un *miroir* et un *peigne*, était placée dans un sarcophage de pépérin, au pied d'un squelette; voy. *Mem. Prenest.* p. 26 et 288. Ce même auteur ajoute que deux autres *cistes*, celle de Visconti, passée depuis dans le cabinet Borgia, et celle de l'Écossais Byres (qu'il nomme Bay), portée en Angleterre, avaient été trouvées *dans deux cavernes, dentro due caverne*, sans indiquer précisément en quel site étaient ces cavernes; ce qui laisse malheureusement beaucoup d'incertitude sur l'origine comme sur la destination des monumens dont il s'agit. J'ajoute enfin qu'il fut trouvé, en 1818, près de Bologne, aux environs du Castel Bazzano, et sur les bords mêmes de la Samoggia, une *ciste de bronze*, garnie de son couvercle, mais sans aucun dessin ou ornement sur la surface extérieure, laquelle ciste a été publiée et décrite par Bianconi, dans le premier volume des *Opuscoli letterari di Bologna;* je dois ces détails à M. le professeur Orioli, qui fut appelé sur les lieux au moment même de la découverte, et qui put se convaincre par ses propres yeux que le monument en question avait été déposé, avec un vase peint, de fabrique commune, dans un tombeau couvert de grandes tuiles. C'est la seule *ciste*, provenant d'une autre localité que celle de Palestrine, qui soit connue jusqu'ici avec certitude.

(2) Elle est décrite par M. Gerhard, dans le *Kunstblatt*, 1823, n. 52.

ou funéraire. Et comme à tous les rapports qui viennent d'être indiqués, se joint la notion indubitable de l'emploi des *cistes mystiques* dans la célébration des mystères d'Éleusis, ou, pour parler d'une manière plus générale et plus juste, dans le culte des *Grandes Déesses des Thesmophories*[1], il résulte de là une preuve nouvelle, ou du moins une forte présomption de plus à l'appui du système, si savamment exposé par M. Éd. Gerhard, sur l'intime et antique relation du culte pratiqué à Préneste avec celui des Grandes Déesses d'Éleusis[2], relation dont l'examen des figures de notre *ciste* nous offrira bientôt un trait frappant et décisif.

Indépendamment des considérations religieuses par lesquelles les *cistes mystiques* en général, et la nôtre en particulier, se recommandent si hautement à l'étude des antiquaires, elles n'ont pas moins de droits à leur intérêt sous le rapport de l'art, dont elles sont autant de productions originales. En effet, les *cistes mystiques* trouvées sur le sol de l'antique Préneste, nous représentent les seuls monumens authentiques qui nous restent du dessin linéaire, tel qu'il était pratiqué dans la haute antiquité romaine, sous l'influence plus ou moins directe des écoles grecques de l'Hellade ou de l'Étrurie; et l'on peut, en comparant le style des figures, tracées à la pointe sur le plan cylindrique de nos *cistes*, avec celui des figures tracées de même, avec un stylet ou un pinceau, sur les vases peints de la Grande-Grèce ou de l'Étrurie, apprécier les différences et les analogies de composition, de goût et de manière, qui existaient entre toutes ces productions contemporaines. Or, c'est là un examen, très-important pour l'histoire de l'art antique, qui n'a pas encore été entrepris, sans doute parce que les monumens n'étaient pas suffisamment connus, et dont je puis me féliciter d'avoir fourni deux des principaux élémens, dans les deux *cistes* que j'aurai publiées. A la vérité, l'on pourrait objecter contre l'examen proposé l'absence de données positives sur l'âge de nos *cistes mystiques*, et sur l'école même dont elles proviennent; faute desquels renseignemens il ne semble guère possible de les assimiler, du moins quant à l'époque de leur exécution, aux autres productions des arts italiques : mais cette difficulté ne serait pas aussi grave, ni même aussi fondée, qu'on pourrait le croire au premier aperçu. Il existe en effet sur l'une de nos *cistes*, et sur la plus belle de toutes, celle qui appartint à Ficoroni, et qui se voit maintenant au musée Kircher, à Rome[3], une preuve positive, un témoignage indubitable,

(1) Je me borne à citer ici, au sujet des *cistes mystiques*, et de leur emploi dans la célébration des mystères, la *dissertation* de Lami, *sopra le ciste mistiche*, dans la *Scelta di Dissertazioni*, etc. t. I, P. II, p. 3-38, Venezia, 1750, in-12; car le nombre des monumens où sont représentées des *cystes mystiques*, et celui des auteurs qui en ont parlé, est si considérable, qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de donner une énumération complète des uns et des autres. Feu mon savant ami, le docteur Münter, qui avait remarqué la forme diverse des *cistes* employées aux mystères d'Éleusis et à ceux de Samothrace, s'était promis de consacrer une dissertation particulière aux *cistis mysticis*, comme il dit lui-même, mais il ne paraît pas qu'il ait jamais réalisé cette intention; et ce n'est pas là sans doute une des moindres pertes que la science ait faites à sa mort; voy. ses *antiquar. Abhandlung.* p. 203-204.

(2) Voy. dans le *Prodromus mytholog. Kunsterklärung.* de M. Éd. Gerhard, l'article intitulé : *Thesmophoriengottheiten von Präneste*, p. 45-116, et consacré à l'explication des planches II, III et IV de ses *antike Bildwerke*. Quant à l'usage des *cistes* dans le culte de la déesse de Préneste, c'est un fait qui résulte du témoignage classique de Cicéron, dont le texte mérite d'être rapporté, *de Divinat.* II, 41, 86 : *Eoramque jussu ex illa olea* ARCAM *esse factam, eoque conditas* sortes, *quæ hodie Fortunæ monitu tollantur.* Suétone se sert de la même expression pour désigner le meuble sacré où étaient déposés ces *sortes* de Préneste, *in Tiber.* 63 : *Quum obsignatas* (sortes) *devectasque Romam non reperisset in* ARCA, *nisi relata rursus in templum;* cf. Oudendorp. *ad h. l.* et *ad* Apul. *Metamorph.* IX, 181, 606. A la vérité, le passage de Cicéron prouve seulement que la *ciste* primitive était faite de *bois d'olivier;* mais il n'est pas moins permis d'inférer de là que d'autres *cistes* de la même matière, ou de bronze, telles que les nôtres, étaient déposées comme objets votifs dans le sanctuaire de Préneste, et qu'elles y étaient employées dans la célébration d'un culte qui se pratiquait avec tant de pompe et de solennité, avec un si grand concours de prêtres et d'assistans.

(3) Ficoroni a donné les détails de la découverte de ce monument, faite en 1742, aux environs de Palestrine; voy. ses *Memorie ritrov. nel territ. di Labico*, p. 72, sgg. La *ciste* a été publiée dans le *Mus. Kircher.* t. I, tab. I-VIII, avec des explications dues au P. Contucci, qui laissent beaucoup à désirer. Le peu qu'en

que cette ciste est sortie d'un atelier romain; car le nom et le travail de l'auteur exprimés de cette manière : NOVIOS. PLAVTIOS. MED. ROMAI. FECID, avec cette autre inscription, en lettres latines de la forme la plus archaïque : DINDIA. MACOLNIA. FILEA. DEDIT, mettent hors de doute que c'est ici un monument purement romain[1]. C'est ce qui résulte avec la même évidence des autres inscriptions, pareillement en caractères latins : POLOCES. LOSNA. AMVCES, qui se lisent sur le *miroir* dépendant de la *ciste;* car la forme de ces caractères, jointe à celle des noms mêmes qu'ils expriment, et qui offrent, avec les noms grecs de *Pollux* et d'*Amycus*, tels qu'on les proférait à Rome, le nom purement latin ou sabin de LOSNA (pour LOVNA, LVNA), appliqué à l'*Artémis* grecque, est une circonstance qui ne permet pas de méconnaître, dans cette *ciste* et dans ce *miroir*, deux monumens d'une industrie romaine, d'une époque sans doute peu éloignée de celle où fut exécuté le célèbre sarcophage de Scipion Barbatus, et conséquemment du cinquième siècle de Rome. La même détermination chronologique peut se déduire de l'examen de la plupart des *miroirs* étrusques, qui offrent des sujets grecs accompagnés d'inscriptions étrusques, et qui appartiennent indubitablement, par le style et par le costume des figures, comme par l'emploi des caractères étrusques, à cette haute époque de l'histoire où la civilisation de l'Étrurie se maintenait encore en grande partie dans sa forme originale, bien que le pays fût soumis à la domination romaine et à l'influence de plus en plus dominante des arts de la Grèce; car les rapports intimes qui existent, comme je l'ai dit précédemment, entre les *cistes* et les *miroirs mystiques*, autorisent à comprendre les uns et les autres, sous le rapport de l'exécution, dans la même période de l'art, sur-tout quand ils offrent des caractères communs de goût et de style, ainsi que c'est le cas pour la plupart de ces monumens du même ordre.

En nous bornant à ce petit nombre d'observations préliminaires, je crois pouvoir, avec toute vraisemblance, regarder nos deux *cistes mystiques* et celle du musée Kircher, comme ayant été exécutées vers le cinquième siècle de Rome, à l'époque où la puissance romaine solidement établie dans l'Étrurie, et déjà étendue jusqu'à l'extrémité méridionale de la péninsule, par la conquête du Samnium et de la Lucanie, admettait l'influence des arts de la Grèce, laquelle se montre déjà d'une manière si sensible dans le sarcophage de Scipion Barbatus. Ce point établi, il est sans doute intéressant d'examiner en eux-mêmes ces précieux monumens de l'école romaine, sous le rapport de l'art qui les a produits, et du caractère de dessin, qui semble tenir, d'une part, au goût étrusque, long-temps dominant à Rome, de l'autre au style grec, dont les principes commençaient à y prévaloir. Pour ne parler ici que de notre *ciste*[2], il me paraît que le dessin des figures s'y éloigne déjà de la manière sèche des artistes étrusques, autant qu'il se rapproche du style naïf et facile, propre aux dessinateurs de

a dit Winckelmann, tant sous le rapport de l'art que sous celui de la langue et de l'orthographe, n'en donne pas non plus une idée bien satisfaisante ; voy. *Gesch. d. Kunst*, VIII, 4, § 7, *Werke*, V, 290-2. L'illustre antiquaire y trouve, dans le style des figures et dans la forme des caractères, la preuve incontestable que ce monument est une production de travail romain et d'imitation étrusque, des temps de la république; et sur ce double point, je crois qu'on ne saurait être d'un autre avis.

(1) Sillig, *Catalog. veter. Artific. v.* Plautius, p. 357.

(2) Je ne connais cette *ciste* que d'après l'estampe publiée par M. Townley, et que j'ai reproduite. Mais j'ai pu me convaincre par le calque d'une des figures, pris avec le plus grand soin sur l'original même, que cette estampe est passablement exacte, et que le dessin de ces figures s'y trouve assez fidèlement rendu. J'ai dû ce calque à la complaisance de M. Madden, un des conservateurs du musée Britannique, et je lui en témoigne ici ma gratitude. J'ai eu pareillement à ma disposition une autre gravure exécutée par les soins de M. Brøndsted, et qui, sauf quelques différences dans le dessin des figures, différences qui tiennent en grande partie aux dégradations produites par la vétusté, représente le monument d'une manière à-peu-près conforme à l'estampe de M. Townley.

vases peints; et l'on pourrait même, en tenant compte de la sévérité du sujet, qui rappelle encore les habitudes de l'art étrusque, ainsi que de la différence de l'outil, qui comporte une certaine rigidité de formes, l'on pourrait, dis-je, regarder la composition de notre *ciste* comme ayant été exécutée plus directement qu'aucune autre sous l'influence des compositions de vases peints qui devaient affluer dès-lors à Rome, à en juger par la quantité de vases de ce genre qui se découvrent dans les tombeaux du territoire voisin de Rome. Le costume des figures, tel qu'il apparaît sur cette *ciste*, et tous les élémens accessoires de la représentation, offrent également plus d'analogie avec le style des vases grecs, que sur aucun autre monument du même genre et de la même époque, bien qu'il conserve encore un caractère d'originalité propre à l'école étrusco-romaine du cinquième siècle; en sorte que c'est, à mes yeux, un monument tout-à-fait digne de figurer dans l'histoire de l'art, comme un témoin authentique des influences diverses qui s'exerçaient, à cette haute époque de l'antiquité, sur ce point important du domaine de l'imitation.

La composition gravée sur notre *ciste* représente, en une suite de treize figures, disposées sur un même plan, un double trait de l'histoire héroïque que j'ai cru pouvoir rapporter avec quelque certitude à la fin des Priamides; j'y reconnais la *Mort d'Astyanax* et le *Sacrifice de Polyxène*, deux scènes de cette grande tragédie, réunies dans le même moment et dans le même lieu, par une de ces fictions familières à l'artiste comme au poète, dont j'ai déjà produit un exemple remarquable sur un monument purement grec. Mais la composition diffère ici de toutes les représentations connues de l'un et de l'autre sujet. Le *corps d'Astyanax, nu et dépouillé de tout vêtement*, σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ[1], est étendu, gisant à terre, au pied d'un *autel*, où cette jeune victime vient d'être immolée au ressentiment de la Grèce. *Trois Héros* grecs, qu'il serait inutile de chercher à déterminer, attendu qu'ils n'offrent aucun trait de costume, aucun attribut propre à les distinguer, ont pris part comme témoins à ce sanglant sacrifice; et l'un d'eux tient encore le *glaive nu*, φάσγανον[2], qui a servi à l'accomplir. Cette manière de représenter la mort d'Astyanax, conforme à la tradition suivie sur les monumens proprement étrusques, s'éloigne de celle qui avait prévalu sur la plupart des monumens grecs; c'est une particularité qu'il n'est pas indifférent de signaler sur notre *ciste*, production d'un art certainement italique. De l'autre côté des trois guerriers grecs, sont *deux Femmes troyennes*, sans doute *Hécube* et *Andromaque*, exprimant leur désolation, dans des attitudes diverses, mais d'ailleurs sans aucune de ces différences d'âge ou de costume qui pouvaient convenir à la mère d'Astyanax et à la veuve de Priam; et ce qui frappe sur-tout dans ce groupe de cinq personnages, réunis autour du cadavre d'un enfant massacré, c'est cette disposition grave et religieuse, c'est cette espèce de fatalité austère et solennelle qui se voit empreinte ici, jusque dans la douleur la plus profonde, en présence du dernier espoir d'Ilion détruit sans retour. Le même sentiment règne au même degré et se manifeste de la même manière, dans l'autre partie de la composition, représentant le *sacrifice de Polyxène*. La *jeune Vierge, entièrement dépouillée de ses vêtemens*, ce qui est contraire à ces habitudes de la modestie grecque, si admirablement exprimées par Euripide[3], est agenouillée aux pieds de *deux Personnages*, l'un simple témoin de cette scène de deuil, l'autre, qui doit être *Néop-*

(1) Euripid. *Hecub* 675. Le sexe de la victime est clairement indiqué sur l'estampe de M. Bröndsted.

(2) Euripid. *Hecub*. 543

(3) Idem, *Ibid*. 567, sqq.

tolème, et qui semble, au geste qu'il fait de sa main droite, donner l'ordre du fatal sacrifice à un troisième personnage, dont la physionomie a quelque chose de sinistre en rapport avec ce triste ministère, et dont le visage, sillonné de rides, porte l'empreinte d'un âge avancé; c'est la seule figure, dans toute cette composition, qui offre cette double particularité, et qui puisse, à ce double titre, être reconnue pour un personnage d'un ordre subalterne, peut-être pour une personnification du *Stratos*[1]. Ce qui s'accorde encore avec cette supposition, c'est la manière même dont ce personnage soutient des deux mains Polyxène prête à recevoir le coup mortel, dans une attitude où respirent la pudeur et la résignation; seul moyen qu'ait pu employer l'artiste latin pour couvrir la nudité de Polyxène, réduit qu'il était à s'éloigner de la tradition grecque, en ce point comme dans les principales circonstances de son sujet. Mais ce que l'on remarquera ici par-dessus tout, et indépendamment de cet éloignement même des données et des modèles grecs, c'est cette ordonnance simple et sévère d'une scène si pathétique; c'est ce caractère religieux qui règne dans tout l'ensemble de la composition, dans la disposition symétrique, dans l'expression grave des figures; c'est, en un mot, cette physionomie hiératique empreinte sur ce monument, à un degré qui ne s'était peut-être encore produit sur aucun autre monument du même genre.

Le dernier groupe, dont il me reste à rendre compte, achève de mettre cette vérité dans tout son jour, en même temps qu'il nous fournit des particularités nouvelles d'un haut intérêt. Ce groupe se compose de trois figures, dans lesquelles il est impossible de méconnaître *Cérès-Déméter, Dionysos-Liber*, et *Kora-Libera*, c'est-à-dire, les trois divinités des Thesmophories, la grande et mystérieuse Trinité d'Éleusis, dont le culte avait pénétré si profondément dans les institutions religieuses des peuples grecs de l'Italie, et a laissé tant de traces sur les monumens des arts italiques. *Kora-Libera* n'est caractérisée ici que par le *sceptre* qu'elle porte de la main droite, avec la *tête nue*, trait de costume virginal qui la distingue de sa mère[2]; mais la manière dont elle s'appuie de la main gauche sur l'épaule de son mystique époux, le jeune Dieu d'Éleusis, ne saurait laisser de doute à son sujet. *Dionysos-Liber* se reconnaît du premier coup d'œil au *Thyrse* et au *Serpent mystique* qu'il tient de chaque main[3]. Mais c'est sur-tout la figure de *Cérès-Déméter*, qui se recommande ici à l'attention des antiquaires par la *Couronne radiée*, attribut éminemment hiératique, qu'elle porte sur la tête[4],

(1) Euripid. *Hecub.* 544-5.

(2) Zoëga, *Bassiril.* II, 96; Gerhard, *Prodrom.* Anmerk. zu Taf. II, III, IV, 12), S. 71-72.

(3) Il serait superflu d'alléguer, sur l'emploi du *Serpent*, comme symbole du culte éleusinien, des témoignages qui sont trop connus des antiquaires, pour avoir besoin d'être cités. Mais la manière dont le *Serpent* se montre ici à la main de Dionysos et à celle de Déméter, est une particularité qui mérite d'être signalée à leur attention. J'observe pourtant que cet objet est figuré comme un *arc*, sur l'estampe de M. Brönsted.

(4) M. Éd. Gerhard n'a pas manqué non plus de remarquer que cet attribut de la *couronne radiée* avait été employé plus d'une fois sur les monumens de l'antiquité, pour distinguer *Déméter* de *Kora*, et il en a cité quelques exemples, fournis par des pierres gravées, *Neapels ant. Bildwerke*, Kam. 1, 15, 1, et par des vases peints, *ibid.* Vas. VII, 5, 47; voy. son *Prodrom.* p. 72. Je rappelle à mon tour les témoignages que j'ai rassemblés, *Orestéide*, p. 250, not. 2 et 3, pour prouver que cette *couronne* était essentiellement *mystique*, et propre aux personnages qui jouaient un rôle dans les mystères éleusiniens; opinion qui reçoit, de la présence d'un pareil attribut sur la tête de Déméter-Cérès de notre *ciste mystique*, un nouveau degré de certitude et d'autorité. Mais je ne puis m'empêcher d'indiquer, à cette occasion, deux monumens fort curieux, récemment sortis des fouilles de Chiusi, ce sanctuaire de l'antiquité étrusque. Ce sont deux statuettes de *Femmes* en bronze, l'une, avec une *couronne radiée*, tenant à chaque main une *patère* et un *vase*; double attribut, qui, joint à la couronne mystique, caractérise suffisamment cette figure pour une *prêtresse*, consacrée à quelque culte analogue à celui d'Éleusis ou de Préneste; *Mus. Chiusin.* tav. XXII. L'autre figure, avec une *couronne semblable*, et un *œuf* dans chaque main, *ibid.* tav. XCVII, doit être, à en juger d'après ce dernier attribut, symbole connu de la *lustration*, une *prêtresse* de *Kora*, ou *Kora* elle-même; en sorte que ces deux monumens, appartenant à l'antique Clusium, rentrent dans le même ordre d'idées et de personnages mystiques. M. Micali, qui a reproduit cette seconde figurine, tav. XXXV, t. III, p. 50, l'a interprétée de la même manière.

et par les deux autres attributs qu'elle tient à la main, le *Serpent*[1] et le *Porc mystiques*[2], deux animaux symboliques, qui jouaient, comme on sait, un si grand rôle dans la célébration des mystères d'Éleusis.

Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette représentation des divinités éleusiniennes, dans un sujet semblable, c'est l'indication du lieu de la scène, telle qu'elle est ici exprimée, au moyen d'une *colonne, d'ordre ionique,* qui semble avoir rapport au *sanctuaire* même d'*Éleusis*. Il est constaté en effet par des observations récentes, que le vestibule intérieur du grand temple d'Éleusis, sans compter les Propylées, était décoré d'un portique de colonnes ioniques[3]; et ce rapport qu'offre notre *ciste* avec le monument dont il s'agit, ne saurait paraître purement accidentel ou fortuit, quand la présence des divinités d'Éleusis en explique si positivement l'objet et l'intention. Un autre élément caractéristique, qui se rapporte au même ordre d'images symboliques, c'est le *vase lustral, ἀποῤῥαντήριον*[4], recevant l'eau qui s'épanche d'un *mufle de lion;* vase manifestement placé ici, comme dans le sanctuaire même d'Éleusis, comme dans le vestibule des principaux temples grecs, pour indiquer la *lustra-*

(1) C'est également un *arc*, avec des *flèches*, que tient à la main cette figure, sur la gravure de M. Brondsted. Mais je crains qu'il n'y ait eu ici, comme dans le cas précédent, quelque méprise de la part du dessinateur. L'*arc* est un attribut étranger à *Bacchus*, et qui jure avec le *thyrse;* il en est de même de l'*arc* et des *flèches*, à la main de *Cérès* tenant le *porc mystique* de l'autre main.

(2) Rien n'est plus fréquent, chez les écrivains attiques, et particulièrement chez Aristophane, que ces allusions aux *porcs mystiques*, *χοῖροι μυστικοί*, *Acharn.* 764. *χοιρία μυστηρικά*, *ibid.* 747; cf. *Ran.* 341; *Pac.* 373, allusions dont le motif est expliqué par le Scholiaste, qui nous apprend, *in Acharn.* 747, et *Ran.* 341, que c'étaient là en effet les *victimes consacrées aux deux Déesses d'Éleusis;* cf. Hesych. *v.* Πορφυρώμαλα, τῶν ταῖς Θεαῖς τιθέντων ΧΟΊΡΩΝ τὰ κρέα; et l'on connaît, d'ailleurs, par le témoignage de S. Clément d'Alexandrie, *Protrept.* p. 14, II: τὰς ΥΣ τὰς Εὐβουλέως τὰς συγκαταποθείσας ταῖν Θεαῖν; cf. Pausan. IX, 8, 1, le rôle que jouait cet animal mystique dans le culte secret d'Éleusis; voy. Lobeck. *de Spectac. myst.* I, p. 7, sqq.; Gerhard, *Prodrom.* p. 77, not. 57. De là la locution *porci sacres*, admise dans le langage théologique du vieux Latium, Plaut. *Men.* II, 2, 15; *Rud.* IV, 6, init., en même temps que les croyances religieuses auxquelles se rapporte cette locution liturgique, avaient été transplantées d'Éleusis à Préneste. Nous trouvons une autre expression tout aussi populaire des mêmes croyances religieuses, dans ces petites figures votives de terre cuite, représentant des *Femmes portant un porc mystique*, qui se rencontrent si fréquemment dans les tombeaux de la Grande-Grèce et de la Sicile, et qui ne sont pas rares non plus dans ceux du voisinage de Palestrine; voy. à ce sujet, Steinbüchel, *ein alt-Griechisches Vasengemahlde*, p. 17-18; Gerhard, *Prodrom.* n. 71, not. Il existe plusieurs de ces figurines, provenant de Camarina, dans notre cabinet des Antiques, lesquelles ont été publiées par Caylus, *Recueil* VI, pl. XXXVII; j'en ai vu un très-grand nombre à Catania, dans le musée du prince de Biscari; et j'en possède moi-même plusieurs, que j'ai rapportées de Sicile, une entre autres de très-ancien style, trouvée dans les ruines de Solonte. Le rapport de ces figurines votives avec les doctrines éleusiniennes ne saurait donc être révoqué en doute, non plus que l'extension que ce culte mystérieux avait reçue sur tout le domaine de la civilisation hellénique. Mais il n'en est que plus important de pouvoir constater ce double fait par un monument religieux du premier ordre, tel que notre *ciste*, trouvée dans le site même de l'antique Préneste. Sous un autre rapport, le *porc mystique* que Cérès-Déméter tient à la main, se recommande à l'attention des antiquaires; car il peut avoir aussi pour objet d'indiquer l'*expiation*, dont cet animal était devenu le symbole, attendu qu'il était la victime immolée en pareil cas; et il semble que, dans la doctrine de l'antiquité, cette expiation devait suivre nécessairement le *meurtre d'Astyanax* et le *sacrifice de Polyxène;* voici à ce sujet le témoignage du Scholiaste d'Apollonius, *ad Argonaut.* IV, 704: Λυτήριον, τὸ καθάρσιον, ὃ ἐστι ΧΟΙΡΙΔΙΟΝ μικρὸν, ὅπερ οἱ ἁγνίζοντες θύοντες, τὰς χεῖρας τοῦ ἁγνιζομένου τῷ αἵματι αὐτοῦ βρέχουσιν.

(3) Voy. les *Antiq. inéd. de l'Attique*, traduites de l'anglais, et publiées avec de nombreuses et importantes additions, par M. Hittorff, chap. II, pl. XI, et chap. III, pl. II.

(4) Euripid. *Ion.* 435: ἐλθὼν εἰς ἀποῤῥαντήρια. Ces sortes de vases étaient le plus ordinairement placés dans le vestibule, ou le pronaos, des temples antiques; c'est du moins ce qui semble résulter du témoignage d'un écrivain grec, Synes. *Epistol.* CXXI: τὰ ἐν τοῖς προτεμενίσμασι χέρνιβα; conf. Athen. IX, § 76, 408, C. Il est fait mention d'un de ces vases, *d'or* et de la forme de *patère*, φιάλη, scellé sur une base, à l'entrée du Parthénon d'Athènes, sur une belle inscription attique, *apud* Boeckh. *Corp. inscr. gr.* n. 138. p. 188. φιάλη χρυσῆ, ἐξ ἧς ἀποῤῥαίνονται, ἄσταθμος; et plusieurs autres vases, *d'argent*, sans doute de forme semblable, et servant au même usage, ἀποῤῥαντήρια ἀργυρᾶ, faisaient partie du *trésor* du Parthénon, ainsi que nous l'apprenons de quelques inscriptions attiques, une desquelles, apportée d'Athènes par feu M. le comte de Choiseul-Gouffier, et maintenant en ma possession, a été aussi publiée par M. Boeckh, *ibid.* n. 137. Le rit même de la *Lustration*, tel qu'il est indiqué sur notre *ciste*, est exprimé de la même manière, par un *vase lustral* recevant l'eau qui tombe d'un *mufle de lion*, sur un si grand nombre de monumens antiques, particulièrement dans la classe des vases peints, qu'il serait inutile d'en faire mention; mais je dois dire que ce rit, si important dans les religions helléniques, a fourni le principal motif du type des monnaies de *Caulonia*, ainsi que je crois être parvenu à le démontrer, à l'aide d'une de ces médailles, unique encore et inédite, que je possède, dans un mémoire particulier où j'ai exposé plusieurs des notions relatives à la *Lustration*, presque toutes fournies par des monumens numismatiques.

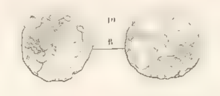
tion, καθαρμός, qui était le préliminaire obligé et un acte essentiel de toute participation aux mystères sacrés[1]. Un objet dont il n'est pas aussi facile de rendre compte, et qui doit pourtant avoir eu aussi quelque intention symbolique, c'est l'appendice qui surmonte chacune des colonnes du péristyle ionique, et qui consiste en *trois corps ovoïdes*, disposés comme autant de pyramides sur une base commune. Il est impossible de n'être pas frappé de l'analogie que présente un pareil objet, servant ici de couronnement à des stèles ioniques, avec les trois pyramides qui formaient la décoration principale des tombeaux étrusques, et dont j'ai fait connaître précédemment plus d'un exemple, en rapportant à la même intention et à la même origine les *sept œufs* érigés sur les *Phalæ* du Cirque[2]. Or, cet emblème de purification, figurant sur notre ciste, au-dessus d'une colonne d'ordre ionique, dont le motif funéraire ne saurait plus être révoqué en doute[3], à côté d'un *vase* et d'une *fontaine d'eau lustrale*, qui n'ont pas une signification moins certaine ni moins intimement liée au même ordre d'idées; cet emblème, disons-nous, acquiert à cette place, dans une représentation essentiellement mystique, telle que celle-ci, une intention positive et une importance archéologique, qui ajoutent encore au mérite de ce précieux monument, en même temps qu'elles confirment les idées que j'ai exposées ailleurs sur l'origine de la plupart des objets employés dans la célébration des jeux du Cirque.

Je supprime plus d'une observation à laquelle pourrait donner lieu le costume des personnages, particulièrement celui des divinités d'Éleusis, telles que les a représentées l'artiste latin, d'après les modèles grecs qu'il avait sous les yeux. Mais je ne puis m'empêcher de signaler à l'attention de mes lecteurs l'ornement qui règne, en guise de frise, au-dessus de la composition, de même que dans la partie inférieure de la *ciste*, et qui se compose de *palmettes* placées alternativement en sens inverse. Un pareil ornement rappelle d'une manière frappante celui qui figure à des places correspondantes, sur la plupart de ces beaux vases peints, de la forme d'*hydria*, qui se découvrent actuellement en si grand nombre dans le territoire étrusque des environs de Rome; et c'est là un de ces traits d'analogie, pour ainsi dire matériels, qui prouvent de plus en plus la source grecque où furent puisés les modèles de toutes ces productions des arts italiques.

(1) Voy. à ce sujet le passage classique de Démosthène, *pro Coron.* c. 79, p. 313, ed. Reisk., récemment commenté par M. Creuzer, *ein alt-Athenisch. Gefässe*, etc. pag. 46, not. 78, avec les témoignages à l'appui que ce savant y a réunis.

(2) Voy. *Achilléide*, p. 98, suiv.

(3) J'ai déjà eu trop d'occasions d'exposer mes idées sur l'intention funéraire qui présida dans le principe à l'emploi de l'ordre ionique, pour qu'il soit nécessaire de revenir encore sur ce sujet. Mais je ne puis m'empêcher d'observer que cette opinion a été soutenue en dernier lieu et développée d'une manière tout-à-fait systématique, dans un traité spécial sur l'origine et le caractère primitif des ordres grecs, dont l'auteur, M. Carelli, vient d'être enlevé à la science et à son pays; voy. sa *Dissertazione esegetica intorno all' origine ed al sistema della sacra Architettura presso i Greci*, p. 39, sqq., Napoli, 1831, fol. Je profite de cette occasion pour rendre hommage à la mémoire de ce savant, tout en déclarant que je ne puis approuver toutes ses idées sur le sujet important dont il s'agit.





DEUXIÈME PARTIE.

§ I.

La *Réconciliation de Ménélas et d'Hélène* offrait, au milieu des scènes terribles ou pathétiques que produisit la chute de Troie, une de ces heureuses oppositions auxquelles l'art des Grecs ne resta jamais indifférent. Aussi apprenons-nous de Pausanias que, sur un de leurs plus anciens monumens, sur le coffre de Cypsélus[1], ce sujet avait été traité, sans doute sous sa forme la plus simple, dans une composition de deux figures, c'est à savoir: *Ménélas poursuivant Hélène*, avec des projets de vengeance qui devaient céder bientôt à des sentimens plus doux. C'est l'image que nous trouvons exprimée sur quelques vases peints[2], qui nous ont conservé

(1) Pausan. v, 18, 1: Μενέλαος δὲ θώρακά τε ἐνδεδυκὼς, καὶ ἔχων ξίφος, ἔπεισιν Ἑλένην ἀποκτεῖναι, δῆλα ὡς ἁλισκομένης Ἰλίου.

(2) Un de ces vases, qui faisait partie de la seconde collection d'Hamilton, a été publié par Tischbein, IV, 50. Ménélas y poursuit Hélène, *avec le fer à la main*, *ἔχων ξίφος* : c'est en style graphique la traduction littérale du texte de Pausanias, et conséquemment la copie fidèle de la composition sculptée sur le coffre de Cypsélus; sauf le style, qui n'est pas celui de l'école primitive; voy. Zannoni, *Illustraz. di alc. vasi Hamilton.* § IV, p. 46, sgg. Un autre vase, qui avait appartenu à Tischbein lui-même, dans les *Monumens Homériques* duquel il a d'abord été publié, *Homer nach Antiken*, Menelaus, V, et qui depuis a passé dans la collection de Lamberg, où il est reproduit, II, XXXIV, 46-47, représente Ménélas au moment où, près d'atteindre Hélène, réfugiée à l'autel de ses dieux domestiques, il laisse échapper de sa main l'instrument de sa vengeance; c'est un trait qui semble avoir été ajouté au type primitif; ce qui n'empêche pas que l'auteur de cette peinture, remarquable par une certaine rigidité de dessin, ou par une sorte d'affectation du style antique, n'ait dû avoir sous les yeux, ou dans la pensée, une image de la composition du coffre de Cypsélus, ainsi qu'en ont jugé quelques antiquaires, entre autres M. Meyer, Winckelmann's *Werke*, VI, 2, 12, et *Geschichte der bild. Künste, Abbild.*, 1, 3. Il existe, dans le musée de Naples, une répétition de cette peinture, réduite aux deux personnages qui y figuraient originairement, sans *l'autel* et sans la *statuette* dressée sur une colonne; voy. *Neapels ant. Bildwerke*, I, 378, n. 2060; cette peinture, d'une exécution moins soignée, est aussi d'une époque plus récente. Je ne parle pas de celle que Millin a publiée dans ses *Monum. inéd.* t. II, pl. XXXIX, p. 306, et qu'il a reproduite dans sa *Galer. mythol.* pl. CLI, n. 612, comme tirée d'un vase de la collection du Chan. Zuppi, à Naples, collection qui n'a jamais existé à Naples, non plus que le Chan. Zuppi; cette peinture n'est qu'une contrefaçon de celle de Tischbein, due à la même main qui a plus d'une fois abusé de la confiance de Millin par des supercheries de cette espèce; voy. les exemples que j'en ai déjà cités, *Orestéide*, p. 178.

une réminiscence fidèle de ce type primitif, avec une variante, où l'on reconnaît le génie d'une civilisation plus avancée, avec l'*épée* qui échappe de la main de Ménélas, pour indiquer l'effet que produit sur l'époux irrité l'apparition des charmes d'Hélène : motif ingénieux, qui ne devait pas se trouver dans la composition originale, et qui semble avoir été inspiré par Euripide[1] aux artistes d'une autre époque.

Ce type ne tarda pas à recevoir des modifications plus graves, à mesure qu'il se produisit sous des formes plus compliquées. J'ai déjà eu occasion de parler des nombreuses peintures de vases grecs offrant un *jeune Héros qui poursuit une Femme effrayée*, et qu'on avait cru pouvoir, avec plus ou moins de fondement, rapporter au même sujet[2]. En proposant à mon tour une explication différente de ces peintures, qui me paraissait plus propre à rendre compte de toutes les variantes du sujet principal, je ne me suis pas dissimulé qu'on pourrait y voir dans le plus grand nombre des cas, celui où la composition est réduite à deux figures, une image en rapport avec un des usages caractéristiques de la civilisation grecque, l'*enlèvement des jeunes filles avant le mariage*, ἁρπαγμός[3], et conséquemment un *type nuptial* parfaitement approprié à la nature de la plupart de ces vases, qui étaient des *présens de noces*, γαμήλια. Quoi qu'il en soit à cet égard, je ne m'occuperai ici que des compositions relatives à la *réconciliation de Ménélas et d'Hélène*, qui offrent, à mes yeux, un sujet bien déterminé, avec un caractère proprement historique. Je ne puis admettre avec certitude dans cette catégorie un vase de la collection de M. le prince de Canino, que je ne connais que par une description, malheureusement trop insuffisante[4]. On y voit un *Guerrier* poursuivant, le *fer en main*, une *Femme* qui fuit devant lui; il est accompagné de *Minerve* et de *Mercure*, dont l'intervention, dans une scène semblable, suffit pour élever cette peinture au rang des sujets héroïques; et la présence d'un cinquième personnage, *guidant deux chevaux*, rappelle un personnage tout pareil qui accompagne *Ménélas*, MENELEOS, sur un autre vase de Canino[5], et qui s'y trouve désigné par un *nom*, d'accord avec son *emploi*, IVXSIΠΠOS, pour Ζεύξιππος[6]. Je me crois plus fondé à exclure du nombre des peintures qui représentent ce trait mythologique, un vase du musée de Naples, où le célèbre abbé Lanzi avait cru voir *Hélène cherchant près d'un tombeau un refuge contre le ressentiment de Ménélas*[7], où l'on pourrait, avec plus de vraisemblance, voir *Polyxène près d'être immolée par Néoptolème sur le tombeau d'Achille;* mais qui n'offre sans doute qu'une de ces images générales dont le type était pris dans les mœurs nationales, plutôt encore que dans les traditions mythologiques.

Je serais disposé à porter le même jugement au sujet d'une peinture, assez souvent reproduite sur des vases de fabrique différente, consistant en un *Héros*, tantôt *imberbe* et tantôt

(1) Euripid. *Andromach.* 628 33

(2) Voy. *Achilléide*, p. 11, suiv.

(3) Strabon. x, 483 : ὁ ἐκ Κρήτης καλούμενος ἁρπαγμός. C'était un usage essentiellement spartiate, Plutarch. *in Lycurg.* p. 48, D; cf. *de Liber. educand.* p. 11 ; et voilà pourquoi l'*enlèvement des Leucippides* est présenté par Pausanias comme un véritable *mariage*, *γάμον*, I, 18, 1. Sur ce trait de mœurs antiques, et sur ses nombreuses applications, une desquelles se rencontre sans doute dans l'*enlèvement des Sabines*, Festus, *v. Rapi*, voyez les observations de M. Welcker, *über eine Kret. Kolonie in Theben*, S. 69-70.

(4) *Catalogo di scelte antichità*, etc. p. 44, n. 623.

(5) *Ibid.* p. 155, n. 1757.

(6) Voy. ma *Notice sur les antiquités de Canino*, p. 14.

(7) Ce vase, trouvé dans un des tombeaux de Pæstum (Nicolas, *Memor. sui monum. di antichità*, etc. p. 338), et conservé actuellement au musée royal Bourbon, a fourni le sujet d'une *lettre* posthume de Lanzi, imprimée dans la *Nuova collezione di Opuscoli* de M. Inghirami, t. I, p. 4, sgg. ; il a été reproduit, avec un extrait de cette lettre de Lanzi, dans le recueil même de M. Inghirami, *Monum. etr.* Ser. V, tav. XLVI, p. 462-68. M. Jorio, qui en fait mention dans sa seconde lettre *sul metodo degli Antichi nel dipingere i vasi*, p. 22, n'y voit qu'un *sujet sépulcral* Du reste, je remarque que tous ces antiquaires se sont accordés à voir ici un *tombeau*, sous la forme d'une *colonne ionique*.

barbu, qui conduit par la main une *Femme* en costume de matrone grecque. Un de ces vases, de la forme de lêkythos, de fabrique de Locres, a été publié par M. Millingen[1], qui a pu y voir, avec quelque raison, la *réconciliation de Ménélas et d'Hélène*, d'après l'inscription Meneleos, qui accompagne le héros grec; ce qui n'empêche pas que d'autres antiquaires y aient vu, avec tout autant de probabilité, le *mariage même de Ménélas et d'Hélène*[2]; tandis que sur d'autres vases, où le même sujet est représenté, mais sans inscription[3], on a cru reconnaître les *noces de Mars et de Vénus*, telles qu'elles étaient figurées sur le coffre de Cypsélus[4], ou bien une simple scène nuptiale[5], celle qui avait rapport à la marche de la *Mariée* conduite par la main de son *Époux* à la maison conjugale, et qui était désignée, dans le langage attique, par le mot ἐπαύλια[6]. Et il se pourrait, en effet, que ce trait de mœurs grecques ait été représenté sur les vases dont il s'agit, tantôt sous le costume héroïque, avec les personnages de *Mars et de Vénus*, ou de *Ménélas et d'Hélène*, tantôt d'une manière générale, avec des personnages pris dans l'ordre commun, sans qu'il résultât de ces deux manières différentes d'exprimer la même idée, la contradiction ou la difficulté qu'on a cru y trouver.

Mais il n'en est pas de même, si je ne me trompe, d'une composition fort remarquable qui orne le principal côté d'un vase de la collection du prince de Biscari[7], à Catania. Ce vase a été publié deux fois dans le recueil de Passeri[8] et dans celui d'Hamilton[9], mais toujours d'une manière bien peu fidèle, et sans qu'on en ait encore donné une explication satisfaisante. La représentation se compose de huit figures; deux desquelles, rejetées dans le plan supérieur, se reconnaissent, à cette position même et à d'autres indices caractéristiques, tels que le *laurier*, pour *Apollon*, assis vis-à-vis de sa *Prêtresse*, assise aussi, ou de *Pytho* personnifiée, qui lui présente une *patère*. C'est dans le plan inférieur de la peinture que se passe, comme à l'ordinaire, la scène historique. Le personnage qui en occupe le milieu est une *Femme*, richement vêtue, avec son péplus qui l'enveloppe tout entière, tenant ses deux mains appuyées, d'une manière suppliante, sur un *autel*, où elle est assise. Cette attitude expressive et neuve convient parfaitement à *Hélène*, réfugiée sur l'autel domestique contre la colère de *Ménélas*; et les autres personnages ne s'expliquent pas moins bien dans cette hypothèse. La *Femme* debout près d'Hélène, montrant ses *cheveux blancs* sous le voile dont elle est couverte, pourrait être *Hécube*, qui reproche à l'épouse infidèle de Ménélas les malheurs de Troie et ceux de

(1) Millingen, *Anc. uned. monum.* pl. xxxii

(2) *Mus. Bartold.* p. 101-104.

(3) Un de ces vases, provenant des fouilles de Canino, est publié dans les *Monum. dell' Instit. archeol.* tav. xxvii, 26; d'autres sont décrits dans le *Rapport* de M. Éd. Gerhard, p. 154, not. 415.

(4) Pausan. v, 18, 1 : Ἄρης ὅπλα ἐνδεδυκὼς Ἀφροδίτην ἄγων. On ne peut nier que cette indication de Pausanias ne se prête très-bien à l'application qu'en a faite l'auteur des *Recherches sur les noms des vases*, p. 39, not. 1, au sujet représenté sur les vases dont il s'agit, et je n'approuve pas la critique de M. Gerhard, qui trouve cette *association* des dieux nationaux de Rome sans exemple sur des peintures grecques, et cette supposition *arbitraire;* car *l'association* de *Mars et de Vénus* est un fait établi par un monument grec de la plus haute autorité, et conséquemment d'une manière qui n'a rien d'*arbitraire*.

(5) Gerhard, *Rapporto*, etc. p. 154, not. 415.

(6) Hesych. *v.* Ἐπαύλια; cf. Interpr. *ad h. v.* Le jour où avait lieu cette cérémonie s'appelait aussi Ἀνακαλυπτήριον, Suid. *h. v.*; cf. Interpr. *ad* Alciphr. iii, 49; et l'idée d'*enlèvement* s'y trouvait toujours associée, témoin ce passage de Longin, *de Sublim.* iv, 5 : Ἁρπάζειν ἀνεψιὰν ἐκ τῶν Ἀνακαλυπτηρίων; vid. Toup. *ad* Longin. p. 252, ed. Weisk.

(7) Il en est fait mention dans la *Descrizione del museo d' Antiquaria del Pr. di Biscari*, par Sestini, p. 10. Il y est dit que ce vase, comme la plupart de ceux de la même collection, avait été acquis à Naples; et j'ai pu me convaincre en effet par moi-même qu'ils appartiennent presque tous, et celui-ci en particulier, aux fabriques de la Grande-Grèce.

(8) Passer. *Pictur. Etr. in Vasc.* I, xxxv, xxxvi. Passeri voit ici une scène nuptiale, *l'épouse parée après le bain*. Il est inutile de réfuter aujourd'hui une pareille explication.

(9) *Antiq. d'Hamilton*, t. III, pl. 47.


2
1
Francesco Inghirami disegnò dal monumento Etrusco
3
4
5

sa famille, ou bien *Æthra*, qui a vieilli près d'elle dans la captivité[1]; de l'autre côté, le *Héros*, armé d'une *double lance*, dans une attitude qui indique habituellement, sur les vases peints, un entretien animé, est sans doute *Ménélas*, qui a renoncé à ses idées de vengeance, et qui a recours à la persuasion pour triompher des craintes ou des souvenirs d'Hélène; et cette intention est rendue plus sensible encore par la présence d'*Éros ailé*, qui vole entre les deux personnages, avec une *bandelette* qu'il tient des deux mains, déployée du côté d'Hélène. L'objet de cette représentation serait donc la *réconciliation de Ménélas et d'Hélène*, telle qu'elle avait pu être produite à la plus belle époque de l'art; et dans cette hypothèse, les deux figures accessoires placées aux deux extrémités de la composition, l'une desquelles tient les deux meubles essentiels dans la toilette des femmes grecques, l'*éventail* et la *pyxis*, n'auraient pas besoin d'explication d'après le rapport évident qu'offrent de pareils personnages avec le sujet en question.

Si je ne me suis pas trompé dans l'interprétation de cette peinture grecque, je crois pouvoir, avec encore plus d'assurance, reconnaître le même sujet sur un bas-relief d'une urne étrusque inédite, du musée public de Volterra[2]. La composition est une des plus remarquables en soi que je connaisse sur cette sorte de monumens; et c'est aussi l'une des plus rares, car je ne sache pas qu'il en existe une seule répétition; à tous ces titres, le monument qui la présente, et qui joint au mérite d'une exécution soignée celui d'une bonne conservation, se recommande à l'intérêt des antiquaires. Le groupe principal, composé de cinq personnages, offre une action animée dont une *Femme* est évidemment l'objet, et dans laquelle elle remplit le rôle le plus important. Cette femme vient de se réfugier sur un *autel;* son attitude, d'accord avec sa physionomie, exprime la frayeur dont elle est saisie; à de pareils traits, il semble qu'on ne puisse méconnaître *Hélène*, dans la position où nous l'avons déjà vue. Du reste, la richesse de son costume, et particulièrement le *diadème* qui orne son front, conviennent parfaitement à ce personnage. C'est ce qui résulte encore, avec la dernière évidence, du mouvement des autres personnages, et de la part que prend chacun d'eux à l'action représentée. Le *Héros, nu*, à la réserve d'une chlamyde flottante sur son bras gauche, armé d'un glaive nu dans la main droite, qui se précipite vers Hélène dans une attitude si menaçante, est évidemment *Ménélas*, emporté par le désir de la vengeance, tel que nous le représente un poète grec[3], et tel que nous l'ont déjà offert nos vases peints. Mais la tradition exprimée par l'artiste étrusque se rapproche davantage de celle qu'avait suivie Quintus de Smyrne, et cela dans un point essentiel, dans l'action des deux personnages qui retiennent Ménélas et l'empêchent d'exécuter son funeste dessein; c'est à savoir, *Agamemnon*, dont l'intervention est indiquée par Quintus de Smyrne[4], et qui est assisté ici d'un second personnage, d'une condition inférieure et d'une taille inégale. C'est aussi dans la même tradition qu'est puisé le motif de la figure du *Génie ailé*, debout près d'Hélène, tenant des deux mains un glaive qu'il vient de remettre dans le fourreau: image ingénieuse, qui répond à l'apparition de Vénus faisant tomber le fer des mains de l'époux irrité, telle qu'elle est décrite par le

(1) Je rappelle à cette occasion que sur le coffre de Cypsélus était figurée Hélène ramenée d'Athènes par ses frères, avec *Æthra à ses pieds*, Pausan. v, 19, 1. Le même personnage, dans le vêtement de la captivité, et avec la chevelure rasée, en signe de deuil, figurait aussi *près d'Hélène* dans la grande peinture de Polygnote, à Delphes, Pausan. x, 25, 3; et la *vieille Æthra* se retrouve encore, dans la même position, jusque sur la *Table Iliaque*.

(2) Planche LIX, 1.

(3) Quint. Smyrn. *Post Hom.* XIII, 385-414.

(4) Idem, *ibid.* v. 406: Καὶ τότε μιν κατέρυξεν ἀδελφεὸς ἱέμενόν περ.

poète[1], et exprimée sur les vases, et qui nous offre de plus, dans l'intervention même de ce *Génie*, représenté absolument sous les mêmes traits que l'*Éros* grec, une figure neuve et un motif original sur les monumens de l'Étrurie.

Mais c'est sur-tout le groupe de deux figures, répété symétriquement aux deux extrémités de notre bas-relief étrusque, qui me paraît mériter au plus haut degré l'attention des antiquaires, par les images tout-à-fait nouvelles et singulièrement curieuses qu'il présente. Ce groupe se compose de deux figures, dont l'une, *virile* et agenouillée sur le plan inférieur, a le *bas du corps couvert de feuilles de plantes aquatiques*, l'autre, qui semble s'appuyer sur la première, dans une région supérieure, est celle d'une *Femme* enveloppée d'un péplus. D'un côté, l'homme à double nature tient de la main droite une *rame*, attribut qui dut servir à le caractériser comme un *Fleuve;* il a le haut du corps et une partie du visage couverts d'un péplus, d'une manière qui a certainement quelque intention symbolique. De l'autre côté, cet homme est *barbu*, et il tient à la main une espèce de *disque* ou de corps rond, qui paraît être un symbole local. S'il est difficile de ne pas reconnaître à tous ces traits, dans l'*Homme* en partie couvert de *feuilles de plantes aquatiques*, un *Fleuve* personnifié, il semble qu'on ne puisse guère non plus se refuser à voir, dans la *Femme* placée au-dessus, une *Nymphe locale*. Le groupe entier s'expliquerait alors de la manière la plus plausible, d'un côté, par le *Xanthe* et la *Nymphe de l'Ida*[2]; de l'autre, par l'*Eurotas* et la *Nymphe du Taygète*[3]; et l'idée de ces deux groupes, ainsi placés aux deux extrémités d'une composition relative à la réconciliation de Ménélas et d'Hélène, serait certainement aussi heureuse que naturelle. Nous allons voir cette idée justifiée par des monumens qui achèveront de la mettre en évidence.

Il importe d'établir d'abord que c'est bien un *Fleuve* en général, et le *Xanthe* en particulier, qui est représenté, sur notre bas-relief étrusque, par une figure d'*homme avec cet appendice de plantes aquatiques*. A cet égard, le témoignage le plus décisif que je puisse produire est celui d'autres monumens étrusques du même genre, où le même personnage, le *Xanthe* personnifié, est figuré de la même manière. Or, il existe dans le musée public de Volterra deux de ces urnes sépulcrales, en albâtre de ce pays, comme la nôtre, sur lesquelles se trouve réalisée, par la main d'un ancien artiste de l'Étrurie, l'une des scènes les plus poétiques de l'Iliade, celle où *Achille* poursuit les malheureux Troyens jusque dans le lit du *Xanthe*, qui, apparaissant tout-à-coup sous une forme humaine, et se dressant, indigné à l'aspect de cet horrible carnage, reproche au fils de Pélée les nombreux cadavres d'hommes et de chevaux dont il a rempli son onde sacrée[4]. Sur ces deux bas-reliefs[5], qui paraissent

(1) Quint. Smyrn. *Post-Hom.* XIII, 389-90 :

Εἰ μή οἱ κατέρυξε βίην ἐρόεσσ' Ἀφροδίτη
Ἥ ῥά οἱ ἐκ χειρῶν ἔβαλε ξίφος.

(2) L'existence mythologique de la *Nymphe de l'Ida*, Νύμφης Ἰδαίας, est prouvée par la tradition nationale qui faisait remonter à cette nymphe, épouse du *fleuve Scamandre*, ποταμοῦ Σκαμάνδρου, l'origine de la dynastie troyenne; Apollodor. III, 12, 1. Nous avons déjà vu cette personnification réalisée sur un monument de l'art, sur une médaille de Scepsis; voy. plus haut, p. 262, not. 3; et je rappelle à cette occasion un passage de Quintus de Smyrne qui offre une image tout-à-fait équivalente à celle de notre bas-relief, *Post-Homer.* XIV, 80-82 :

Ὣς ἄρα καὶ ΧΆΝΘΟΙΟ περὶ φρένας ἤλυθεν ἄλγος
Ἰλίου αἰθομένοιο· ἔχεν δέ μιν αἰὲν ὀϊζύς,
Ἀθάνατόν περ ἐόντα· μακρὴ δ' ἀμφέστενεν ἼΔΗ.

(3) C'est à ces deux personnages mythologiques que se rattachaient aussi les origines lacédémoniennes; vid. Apollodor. III, 10, 3, cum *not.* Heyn. 691; et Pausan. III, 1, 2; add. Schol. Euripid. *ad Orest.* 626.

(4) Homer. *Iliad.* XXI, 211-13 :

Καί νύ κ' ἔτι πλέονας κτάνε Παίονας ὠκὺς Ἀχιλλεύς,
Εἰ μὴ χωσάμενος προσέφη ΠΟΤΑΜΟΣ βαθυδίνης,
ἈΝΕΡΙ ΕἸΣΑΜΕΝΟΣ, βαθέης δ' ἐκ φθέγξατο δίνης.

(5) L'un de ces bas-reliefs, qui appartint d'abord au prélat

avoir été exécutés d'après un même modèle, bien qu'il s'y trouve quelques variantes de détail, le *Xanthe* est représenté par une demi-figure d'*Homme barbu, terminée en deux rinceaux de plantes aquatiques*, et de plus avec des *ailes aux épaules*, sans doute par allusion à la rapidité de son cours[1]. Une figure d'*Homme couché*, au-dessus de laquelle le Fleuve étend un *bouclier*, exprime la circonstance homérique du Xanthe cherchant à sauver les vaincus qui respirent encore, en les cachant dans les profondeurs de son lit[2]; tandis que le *Quadrige* et le *Guerrier à demi submergés* représentent la foule des Troyens qui se sont précipités dans les eaux du fleuve[3]. Les principaux traits du récit homérique, avec la figure d'*Achille*, guidé par une *Furie vengeresse*, et avec les *murs de Troie* munis de tours, pour indiquer le lieu de la scène, sont donc rendus ici par l'artiste étrusque de la manière la plus conforme aux données grecques les plus pures; et l'on peut, en comparant ces bas-reliefs avec celui de la *Table Iliaque*, qui est relative au même sujet[4], et avec la peinture du manuscrit de l'Iliade, représentant la scène qui suit immédiatement[5], l'on peut, dis-je, juger qui, des Étrusques ou des Romains du temps de l'empire, se tenaient encore, dans les œuvres de l'imitation, le plus près des traditions homériques.

Cette induction, qui n'est pas sans quelque importance pour l'histoire de l'art, et qui se trouve d'ailleurs justifiée par la manière dont étaient représentés, sur les monumens de l'art grec, des êtres du même ordre, tels que les *Tritons*[6], ressort encore plus manifestement, s'il est possible, de la confrontation de nos bas-reliefs étrusques avec un monument purement grec, que je m'estime heureux de pouvoir signaler ici à l'attention des antiquaires. C'est un sarcophage de marbre grec, de plus de six pieds de long dans œuvre, qui fut découvert il y a quelques années dans la Laconie, sur la rive gauche d'une petite rivière qui se jette dans l'Eurotas, à une lieue environ du théâtre de Sparte, tout près de l'ancien Plataniste. Ce sarcophage, qui était resté long-temps couvert par les alluvions, se trouvait intact; les bas-reliefs dont il avait été orné sur ses quatre faces étaient d'une conservation parfaite; malheureusement le papas du lieu cherchait alors des matériaux pour restaurer sa chétive église; et comme c'est toujours aux dépens des marbres antiques que se font là et ailleurs ces déplorables restaurations, cet homme se mit à briser toute la partie supérieure du sarcophage pour en faire de la chaux. Il ne restait donc plus de ce précieux monument que la partie inférieure, qui allait être détruite de la même manière, quand l'arrivée d'un de nos voyageurs français en Morée, M. Vietty, fit tomber le marteau des mains de ce

Guarnacci, a été publié dans ses *Origini italiche*, lib. VI, c. 3, t. II, p. 174, mais de manière à ce qu'il fût à-peu-près impossible d'en reconnaître le sujet, dont l'intelligence échappa à Guarnacci lui-même. Ce bas-relief se voit maintenant au musée public de Volterra, aussi bien que le second, qui était resté inédit; et l'un et l'autre viennent d'être publiés, on peut dire également de tous deux, pour la première fois, par M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. CXCII et CXCIII, t. II, p. 151-153.

(1) Ces *ailes aux épaules* remplissent sans doute, dans le système iconographique étrusque, dérivé en grande partie du symbolisme oriental, le même objet que les *cornes naissantes* à la tête des figures de Fleuves, sur les monumens grecs de la haute époque de l'art.

(2) Homer *Iliad.* XXI, 238 : Ζωοὺς δ' ἐσάω κατὰ καλὰ ῥέεθρα.

(3) Idem, *ibid.* 7-9 : Ἐς ποταμὸν εἰλεῦντο βαθύῤῥοον, κ. τ. λ.

(4) *Tab. Iliac.* n. 58 : ΣΚΑΜΑΝΔΡΟΣ.

(5) *Iliad. Fragm. et Pictur.* tab. LIII, ed. A. Maii; Inghirami, *Galler. omer.* tav. CXCVI, t. II, p. 156-157.

(6) On sait que ces êtres à double nature, dont Pausanias fait une description détaillée, à l'occasion d'une belle statue de *Triton*, ouvrage de Calamis, qui se voyait dans un temple de Tanagra, IX, 20, 4, et 21, 1, étaient habituellement représentés avec un buste humain, des *écailles* ou des *feuilles d'algues marines à la ceinture*, et *des queues de poissons*, ὑπὸ δὲ δέρριον καὶ τὴν γαστέρα οὐρά σφισιν ἀντὶ ποδῶν. C'est en effet de cette manière qu'on les trouve figurés sur beaucoup de marbres antiques, Pacciaudi, *Monum. Peloponn.* I, 144; add. *Marmor. Taurin.* XII, 157, sqq., parmi lesquels je citerai sur-tout un fragment d'une belle statue, de style grec, qui se voyait au palais Grimani, à Venise, et qui offrait beaucoup d'analogie avec la figure de l'Eurotas, du sarcophage de Sparte.

barbare. Il consentit, sur les représentations qui lui furent faites, à épargner le reste du sarcophage, que M. Vietty put dessiner, avec tout le soin dont il était capable, quoique avec beaucoup de peine, dans l'état où était réduit ce monument. C'est ainsi que ce qui en restait fut conservé à la science, si toutefois ce reste même, échappé accidentellement à la destruction, n'a pas subi, depuis le départ de notre compatriote, le sort qui le menaçait; et peut-être qu'à l'heure qu'il est il ne subsiste plus, d'un des plus beaux monumens de l'art antique, retrouvé sur le sol même de Sparte, que le dessin dû à la patience et à l'habileté de M. Vietty.

C'est à ce voyageur, qui joint les talens d'un artiste aux connaissances d'un antiquaire, qu'il appartient de publier, avec tous les détails relatifs à sa découverte, un monument qu'il n'a pas dépendu de lui de sauver tout entier; et c'est de lui seul que nous devons attendre aussi une représentation vraiment digne du modèle. Mais en attendant cette publication importante, le dessin dont j'ai dû la communication à M. Vietty peut me servir à compléter l'explication de nos bas-reliefs étrusques; et c'est une obligation qu'il m'est d'autant plus doux de contracter envers M. Vietty, et que je me plais d'autant plus à reconnaître, que mes lecteurs la partageront avec moi.

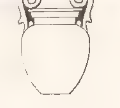
Le sarcophage en question[1] était, comme je l'ai déjà dit, sculpté sur ses quatre faces; mais deux seulement de ces bas-reliefs avaient été terminés; les deux autres étaient restés à l'état d'ébauche, encore à un degré différent, c'est à savoir, le côté postérieur, qui n'était réellement qu'ébauché, et l'un des petits côtés, dont le travail semblait avoir été un peu plus avancé. Mais la face principale et le petit côté qui s'y joignait offraient encore, dant l'état de mutilation où ils se trouvaient réduits, un rare mérite d'exécution. Suivant le témoignage de M. Vietty, si bon juge en cette matière, le style de la sculpture est large et grandiose, l'exécution ferme et soignée, le goût véritablement hellénique; et, ce qui achève de nous en donner la plus haute idée, c'est ce qu'ajoute notre voyageur, que, sans la barbarie du papas, nous aurions eu dans ce sarcophage le plus beau et le plus précieux qu'on connaisse, en même temps qu'un monument authentique et un excellent morceau de la sculpture lacédémonienne. Je rappelle, à cette occasion, que nous possédions déjà un sarcophage, provenant aussi des ruines de Sparte, pareillement sculpté sur les quatre faces, et d'un travail excellent[2]; en sorte que les deux plus beaux sarcophages qui soient encore connus, et les seuls qui émanent certainement d'une école grecque, appartiennent à l'antique Laconie; ce qui est encore une notion curieuse à constater dans l'histoire de l'art. Un bloc informe de marbre, qui gisait à côté de notre sarcophage, et qui semblait avoir été une statue de femme couchée, de grandeur naturelle, fit naître à M. Vietty l'idée fort vraisemblable que cette statue avait dû être posée sur le couvercle du sarcophage; et de cette circonstance, ainsi que de la place même où fut trouvé ce tombeau, à peu de distance du Plataniste, il crut pouvoir en inférer que c'était là le monument érigé à Cyniska, fille d'Archidamas, et indiqué à cet endroit par

(1) Voy. pl. LIX, n°s 2, 3, 4 et 5.

(2) Ce sarcophage existe depuis long-temps à Vienne; et, suivant une tradition généralement reçue, il avait été trouvé dans les ruines de Sparte, et il fut apporté à Vienne par don Juan d'Autriche, après la fameuse bataille de Lépante. On le voit gravé dans le recueil de Moses, *Collection of antique Vases*, pl. 133, comme provenant d'Éphèse; notion qui ne repose sur aucune autorité, et qui ne méritait pas d'être accueillie par M. Ott. Müller, *Comment. de Sign. Vatic. Myrin. Amazon.* p. 16, *e*). La meilleure estampe qui ait été publiée d'après ce beau monument, est sans contredit celle de M. Bouillon, *Mus. des Antiq.* t. II, pl. 93; et la circonstance que deux des côtés de ce sarcophage ne sont que des répétitions des deux autres, d'une exécution moins soignée et moins avancée, est un motif de plus à l'appui de sa provenance lacédémonienne, d'après le rapport qu'offre cette circonstance avec l'état de notre sarcophage.









Pausanias[1]. Quoi qu'il en soit de cette conjecture, que notre voyageur s'est réservé de justifier par des raisons qui lui sont propres, je n'ai à m'occuper ici que du bas-relief sculpté sur la face antérieure, où il reconnut le sujet homérique d'*Achille massacrant les Troyens dans les eaux du Scamandre;* c'est là en effet une heureuse idée de M. Vietty, à laquelle j'adhère pleinement, et qu'il ne me sera pas difficile d'établir.

Le sujet est évidemment un combat[2], dont la scène principale se développe sur la face antérieure du monument, et dont les épisodes sont rejetés, à droite et à gauche, sur les deux faces latérales. En ne considérant que le premier de ces bas-reliefs, où se trouve en effet tout l'intérêt de la représentation, on y distingue encore, dans la partie à droite du spectateur, *deux figures d'Hommes nus*, l'un desquels se soulève à moitié sur le sol où il s'appuie; l'autre, dont on n'aperçoit que le dos et la tête renversés, gît entre les jambes d'un *Guerrier* qui semble poursuivre d'un pas rapide une victoire vivement disputée; c'est *Achille*, porté en quelque sorte sur les cadavres des Troyens, auxquels il n'a plus laissé de refuge que dans les eaux du Xanthe, et arrêté précisément à cet endroit par le débordement du fleuve. Le *Xanthe* se reconnaît sous les traits d'un *Homme nu* jusqu'à la ceinture, et couvert en cette partie de *feuilles de plantes aquatiques*, étendant un de ses bras au-dessus d'un *Guerrier* submergé dans ses *flots*, où nagent des débris de *chars fracassés*. Il serait impossible d'exprimer d'une manière plus sensible les principales circonstances du récit homérique que ne l'a fait ici l'artiste grec au moyen d'un si petit nombre de traits caractéristiques; au point que, malgré la mutilation de son ouvrage, réduit dans un si misérable état, on y reconnaît encore sa pensée tout entière. Mais un dernier trait, qui n'est malheureusement pas le moins maltraité par la barbarie du Grec moderne, et qui n'est pas non plus le moins intéressant par le rapport frappant qu'il offre avec notre bas-relief étrusque, c'est la figure de *Femme*, assise auprès du Xanthe, sur un plan plus élevé, laquelle ne saurait représenter ici que la *Nymphe de l'Ida*, placée dans une région supérieure au fleuve, comme à la source même de ce fleuve; d'où l'on voit que c'est aux plus pures traditions du goût hellénique que l'artiste étrusque, à qui nous devons le bas-relief de la réconciliation de Ménélas et d'Hélène, avait puisé le motif et les principaux élémens de cette composition.

Maintenant qu'il ne saurait plus, à mon avis, rester de doutes sur le sujet qu'elle représente, ni sur celui des deux groupes qui en occupent les deux extrémités, il semble qu'il

(1) Pausan. III, 15, 1 : Πρὸς δὲ τῷ Πλατανιστᾷ καὶ Κυνίσκας ἐστὶν Ἡρῷον. D'après l'expression Ἡρῷον employée ici par Pausanias, j'aurais peine à voir le monument de Cyniska dans un sarcophage tel que le nôtre, surmonté d'une statue couchée. Je suis encore moins disposé à reconnaître, avec quelques antiquaires, notamment feu M. Carelli, *Dissertaz. intorno all' origin. della sacr. Architett.* p. 62, tav. VI, 1, l'*Héróon* de Cyniska, sur un vase peint publié par Tischbein, où la *colonne ionique* dressée dans le champ, avec une *Figure de Femme* guidant un *quadrige*, ne représente en réalité qu'une *célébration de jeux funèbres*, réduite à son expression la plus simple.

(2) Ce *combat*, tel qu'il est représenté sur la face principale, n. 2, et sur les deux petits côtés, n[os] 3 et 5, répond exactement à l'image homérique, *Iliad.* XXI, 16 : πλῆτο ῥόος κελάδων ἐπιμὶξ ἽΠΠΩΝ τε καὶ ἈΝΔΡΩ͂Ν; cf. *ibid.* 218. Quant au bas-relief sculpté sur la face postérieure, n. 4, et qui n'avait été qu'ébauché, il est bien difficile, dans l'état de mutilation où il est réduit, d'en découvrir le sujet. Mais ce qui ajoute encore au regret que doit causer un pareil acte de barbarie, c'est que ce bas-relief, à en juger d'après ce qui reste de *trois figures de Femmes* et de celle d'un *Héros assis* sur un *siége*, avec un *cheval* qui se baisse pour boire entre les jambes de ce personnage, devait offrir une représentation neuve et curieuse. En ce qui concerne le mérite de l'exécution, c'est sur-tout dans le bas-relief, n. 5, que ce mérite se rencontre au plus haut degré, suivant le témoignage de M. Vietty; c'est, à son avis, un morceau de la plus belle sculpture grecque et de la meilleure époque de l'art. La frise, consistant en *rinceaux de feuillages*, parmi lesquels sont sculptées des parties antérieures d'animaux symboliques, tels que des *lions* et des *loups* opposés à des *cerfs* et à des *lièvres*, rappelle le système d'ornement suivi sur tant de vases peints, où de pareils groupes d'animaux symboliques sont mis en rapport avec le sujet principal, suivant une idée lumineuse de M. le duc de Luynes, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 281; et du reste, il paraît que l'exécution de cette frise est aussi d'un excellent travail grec.

soit facile d'arriver à la détermination exacte de chacun de ces groupes. Ainsi, ce doit être le *Xanthe* qui figure dans le groupe placé à la gauche du spectateur, avec la *tête en partie voilée*, en signe de deuil[1]; image expressive, qui répond si bien en effet à la situation de ce fleuve. Par la même raison, c'est l'*Eurotas* qui se reconnaît, à la place opposée, sous la figure du *Fleuve barbu*, tel que ce même fleuve est représenté sur d'autres monumens antiques[2], sans doute par allusion à l'ancienneté de sa race, qui se perdait dans la nuit des traditions mythologiques[3]; et quant à l'attribut qu'il tient sur son genou gauche, et qui paraît être un *disque*, peut-être par allusion à l'exercice favori des Dioscures, ou bien au mythe d'Hyacinthe, on pourrait voir aussi dans cet objet un symbole propre à caractériser, en toute hypothèse, les exercices gymnastiques dont on sait que les bords de l'Eurotas étaient le théâtre ordinaire, et qui avaient donné lieu à plus d'un proverbe dans l'antiquité[4].

§ II.

L'aventure d'*Ulysse chez Polyphème* est un des traits de l'Odyssée qui se sont montrés le plus rarement sur les monumens de l'art où figurent des sujets homériques. A l'exception d'un bas-relief Borghèse[5], sur la représentation duquel les antiquaires ont été d'abord et sont encore aujourd'hui divisés d'opinion, Millin n'avait pu produire que deux statuettes de la villa Pamfili, publiées par Winckelmann[6], représentant Ulysse dans les deux principales circonstances de son séjour chez Polyphème. Tout récemment encore, M. Arditi, en nous faisant connaître un rare bas-relief du musée de Naples, appartenant à la même fable, à l'occasion duquel il passait en revue, dans une longue et savante analyse, tous les monumens qui nous restent de l'antiquité concernant ce trait mythologique, n'avait ajouté à cette liste qu'un second fragment d'un bas-relief à-peu-près semblable, et faisant partie du même musée[7]. Il était réservé à notre âge d'acquérir, par des monumens grecs produits à diverses époques de l'art, la connaissance de ce fait héroïque, tel que la haute antiquité l'avait conçu et figuré d'après les données homériques; et il entrait pareillement dans les conditions de la science, telle que

(1) Cette intention est exprimée dans un si grand nombre de témoignages antiques, qu'il suffira de citer ce passage d'Euripide, *Hecub.* 432 : ἀμφιθεὶς πέπλοις κάρα; cf. Schol. *ad h. l.;* add. Plutarch. *in Coriol.* § XXIII : τὴν κεφαλὴν ἐγκαλυψάμενος. Les monumens qui nous offrent la même intention rendue de cette manière ne sont pas moins décisifs; et parmi ces monumens, je me contenterai d'indiquer un vase inédit, de la collection de M. Fossati, où se voit *Achille assis*, absorbé dans la douleur que lui cause la mort de Patrocle, *avec la tête entière cachée dans son pallium*, συγκεκλεισμένος πέπλοις. Ce vase forme le sujet de notre planche LXXX, et l'on en trouvera l'explication détaillée dans les *Additions et Corrections* placées à la fin de ce volume.

(2) Tels que le sarcophage d'Aix, en Provence, publié par Millin, *Voyage dans le midi de la France*, pl. XXXVII, n. 1, et *Galer. mythol.* pl. CXLIV, n. 522; et le bas-relief Spada, publié par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 116. Sur ces deux bas-reliefs, l'*Eurotas* est représenté sous les traits d'un *vieillard barbu;* il y a de plus, sur le sarcophage d'Aix, une *Femme* debout, près de l'Eurotas, avec un *meuble* sur sa tête, soit *vase*, soit *panier*, que Millin a appelée *Canéphore*, et dont il a fait une simple *figure d'ornement;* mais qui pourrait bien être aussi, sur ce bas relief, comme sur notre urne étrusque, la *Nymphe Taygète*.

(3) C'est une conjecture de Winckelmann, *Monum. ined.* II, 158, qui me paraît en effet très-plausible.

(4) Ciceron. *Tusculan* v, 34 « Labor in venatu, sudor, *cursus* « *ab Eurota.* » Idem, *Epistol. ad Attic.* XV, 9 : « Atque haud scio, « an melius sit, quàm *ad Eurotam sedere.* »

(5) Ce bas-relief, qui resta long-temps encastré à l'extérieur de la chambre du *Gladiateur*, Montelatici, *Villa Pinciana*, p. 160; voy. Visconti, *Mus. P. Clem.* t. V, p. 28 *b*), fait maintenant partie du musée du Louvre; Clarac, *Notice*, p. 189, n. 451; il a été publié par Visconti, *Mus. P. Clem.* V, tav. agg. A, par Tischbein, *Homer nach Antik.* Odyss. IX; mais la meilleure estampe est celle qu'en a donnée M. Bouillon, dans son *Mus. des Antiq.* t. III. J'aurai bientôt occasion de revenir sur ce monument.

(6) *Monum. ined.* n. 154 et 155; voy. Millin, *Galer. mythol.* pl. CLXXIV, n. 633.

(7) Arditi, *Illustrazione di un bassorilievo in marmo del R. Mus. Borbonico*, Napoli, 1827, fol.

l'ont faite les progrès de toute espèce par lesquels elle s'est signalée de nos jours, de pouvoir comparer à ces représentations émanées directement de l'art des Grecs, des bas-reliefs exécutés dans la plus célèbre et la plus féconde des écoles de l'antique Étrurie.

C'est à M. le duc de Luynes qu'appartient le mérite d'avoir signalé à l'attention des antiquaires quelques vases peints, d'ancien style, récemment découverts, qui ont rapport à la fable de Polyphème[1]. L'un de ces vases, déjà publié dans le recueil de M. Gargiulo[2], et passé depuis dans la collection de M. Durand, à Paris, représente *Polyphème assis*, tenant de ses deux mains *deux jambes humaines;* manière d'indiquer l'horrible repas du Cyclope, qui rappelle toute la simplicité naïve d'un art encore dans l'enfance. Devant Polyphème sont *quatre personnages debout*, rangés sur une même ligne, dans des attitudes parallèles, qui n'accusent pas moins sensiblement le goût d'une école primitive. Le premier de ces quatre personnages, qui ne se distingue d'entre eux que par la place même qu'il occupe à leur tête, et par la part personnelle qu'il prend à l'action commune, est *Ulysse*, présentant de la main droite au Cyclope un vaste *kissybion*[3] plein de vin de Maronée[4], et dirigeant, de l'autre main, contre le front de Polyphème, un énorme pieu[5], qu'Ulysse et ses compagnons portent tous ensemble sur leurs épaules. C'est certainement l'expression la plus simple et la plus dénuée d'art qu'on pût imaginer pour le fait en question, telle qu'elle devait se produire dans un système imitatif où les personnages figurés n'avaient presque encore d'autre valeur que celle de caractères idéographiques, et où l'imitation elle-même n'était pour ainsi dire encore qu'une écriture. Le vase qui nous offre cette composition si remarquable n'appartient cependant point, par sa fabrication, à la période primitive de l'art. Il provient, ainsi que beaucoup d'autres vases d'une fabrique et d'un travail à-peu-près semblables, qualifiés improprement

(1) *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 278-283, pl. VII, nos 1 et 3.

(2) *Raccolta*, tav. LIX. C'est d'après ce recueil que j'ai eu déjà l'occasion de citer le vase dont il s'agit, *Achilléide*, p. 88.

(3) Homer. *Odyss.* IX, 346. Le nom de *kissybion* était générique dans le principe, et s'appliquait à toutes sortes de vases antiques *faits de bois de lierre*, ποτῆρα κίσσινον, Eurip. *Alcest.* 756, σκύφος κισσοῦ, Idem, *Cyclop.* 389, et Schol. *ad Alcest.* 755; cf. Barnes. *ad Cyclop.* 389. De là sans doute la tradition qui attribuait à Polyphème l'usage d'un pareil vase, fondée à-la-fois sur cette origine et sur ce passage de l'Odyssée, Asclepiad. Myrlean. *apud* Athen. XI, 476, B, et Eustath. *ad Odyss.* IX, p. 358, lin. 51, et 359, lin. 11, sqq.; cf. Hesych. et Suid. *v.* Κισσύβιον; Polluc. VI, 97. Plus tard, on donna le nom de *kissybion* à une espèce de vase à une seule anse, ποτήριον μόνωτον, Philemon *apud* Athen. XI, 476, F, tel qu'on le voit en effet figuré à la main d'Ulysse, sur la patère de M. Durand; ce qui n'empêche pourtant pas que Théocrite n'ait désigné le *kissybion* comme un *vase à deux anses*, βαθὺ κισσύβιον... ἀμφῶες, *Idyll.* I, 27; cf. Valcken. *ad h. l.* Du reste, la tradition homérique sur l'emploi du *kissybion* en pareille circonstance était si peu devenue générale, ou du moins exclusive, du temps d'Euripide, par exemple, qu'il n'est pas fait une seule fois mention de ce vase dans tout son drame du *Cyclope*. Les mots dont il se sert pour désigner le vase présenté par Ulysse à Polyphème sont ceux de σκύφος, v. 389, 410 et 553, de κύλιξ, v. 420 et 452, et d'ἄμυστις, v. 416, sans parler des mots ποτῆρα et κρατῆρα, employés uniquement d'une manière générale, v. 151 et 542. Il fallait donc, pour qu'un même vase fût désigné, dans la même circonstance, sous les noms divers de *scyphos*, de *kylix* et d'*amystis*, que ces noms s'appliquassent à des formes de vases qui eussent entre elles beaucoup d'analogie, ou que le poëte crût pouvoir employer indifféremment l'un pour l'autre des termes affectés à des vases de forme diverse. La même diversité se retrouve sur les monumens de l'art, où le vase en question, tantôt *sans anses*, tantôt *avec une seule anse*, ou *avec deux*, varie également pour la dimension et pour la forme. Cette observation peut servir, entre une foule d'autres exemples du même genre, à apprécier la doctrine nouvelle *sur les noms et les formes des vases antiques*, qui cherche à s'introduire dans le domaine de l'archéologie, sans aucun profit réel pour la science. Que l'on jette les yeux sur les formes attribuées au *scyphos* et à la *kylix*, dans l'ouvrage que j'ai désigné, pl. IV, 63, et 33; qu'on y joigne celle de l'*amystis*, dont il n'est pas fait mention dans cet ouvrage, mais qui était un *vase du genre de la phialé*, selon Suidas, *v.* Ἀμυστί· ἔστι δὲ (ἄμυστις) καὶ εἶδος ποτηρίου φιαλώδους; cf. Polluc. VI, 97, conséquemment assez différent de la *kylix* et sur-tout du *scyphos;* et l'on sentira toute la vanité d'une entreprise qui prétend assigner aujourd'hui des dénominations fixes et précises à des vases dont les anciens eux mêmes employaient les noms d'une manière si contradictoire et si confuse, même dans des cas tels que celui-ci, où une tradition antique et autorisée semblait devoir prévenir un pareil abus de langage; vases dont les formes avaient dû d'ailleurs se modifier incessamment, à raison des changemens mêmes survenus dans le cours d'une civilisation essentiellement mobile.

(4) Homer. *Odyss.* IX, 197; Euripid. *Cyclop.* 141, 411, 612; cf. Hygin. *Fab.* CXXV.

(5) C'est le *tronc d'olivier* aiguisé par Ulysse, *Odyss.* IX, 319, ῥόπαλον ἐλαΐνεον; cf. Euripid. *Cyclop.* 454, ἀκρέμων ἐλαίας.

égyptiens[1], des fouilles de *Nola*, cité grecque d'une origine trop récente[2] pour qu'on puisse assigner aux objets de son industrie ou de son commerce une aussi haute antiquité, et dont la fabrique nationale n'a produit généralement que des vases du style le plus élégant et de la plus belle époque de l'art. Ce doit donc être un de ces vases de style d'imitation, dont le goût se sera perpétué ou renouvelé aux diverses époques de la civilisation antique, qui éprouva plus d'une fois sans doute ce besoin des sociétés modernes, de se distraire de l'habitude invétérée et de la longue contemplation du beau, par des réminiscences d'un autre âge, de suppléer à l'invention qui s'épuisait par un retour aux formes surannées, et de faire du nouveau avec tout ce qui avait vieilli.

Un autre vase, de fabrique sicilienne, que M. le duc de Luynes a pareillement reproduit[3], offre la scène qui suit immédiatement celle qu'on vient de voir; c'est le moment où le Héros grec s'échappe de l'antre de Polyphème, attaché sous un *bélier*, et suivi d'un de ses compagnons, caché de la même manière. Ce sujet, avec une légère variante, s'était déjà rencontré sur un vase d'Agrigente[4]; et il s'en trouve une répétition, avec une inscription grecque, parmi les vases provenant des fouilles de Canino[5]; ce qui prouve, entre une foule d'exemples de ce genre, que les mêmes sujets, en compositions toutes pareilles, étaient communs aux fabriques de la Sicile et de l'Étrurie; d'où il est naturel de conclure que ces vases, d'origine primitivement grecque, ou du moins les cartons servant de modèles dans les manufactures antiques, avaient passé des Grecs de Sicile ou de Campanie aux Étrusques, par voie de commerce ou d'échange, dans le cours de ces relations industrieuses qui eurent tant d'activité entre les deux peuples, à une certaine époque de l'antiquité, et dont les ports de *Cære* et d'*Adria*[6] paraissent avoir été le principal entrepôt. Je puis produire à mon tour une nouvelle preuve de ces rapports, en faisant connaître un autre vase, d'ancien style, à figures noires sur fond jaune, qui se trouve dans la collection de M. Durand[7], et dont M. le duc de Luynes s'est contenté de faire mention; ce qui me procure l'avantage de le publier le premier.

(1) Voy. au sujet de ces vases les observations de M. Éd. Gerhard, dans son *Rapport*, etc. p. 14-15, et p. 72-73.

(2) Des trois peuples qui possédèrent successivement Nola, les Ausones, les Étrusques et les Grecs, Stephan. Byz. *v.* Νῶλα; Polyb. II, 17; Vell. Paterc. I, 7, les derniers sont les seuls qui y aient laissé des monumens certains de leur langue et de leur génie; les médailles de Nola, avec l'inscription ΝΩΛΑ, ΝΩΛΑΙΟΣ, ΝΩΛΑΙΩΝ, non plus que les vases peints, de fabrique locale, n'appartiennent point à la haute antiquité grecque.

(3) *Monum. pubbl. dall' Instit. archeol.* tav. VII, n°s 2 et 3. Ce vase appartient à M. le prince de Trabbia, à Palerme.

(4) Actuellement au musée de Munich.

(5) *Mus. Étrusq.* n. 1449. L'inscription, composée à ce qu'il paraît des caractères suivans : ΛΦΟΘΟΛΧΣ, avait été d'abord interprétée d'une manière tout-à-fait arbitraire, par οἰοθώεχξ, mot bizarre dont on faisait un surnom d'Ulysse, *Bulletin. dell' Instit. archeol.* 1829, p. 144; et c'est avec grande raison que M. Gerhard a qualifié tout récemment cette interprétation de *pure supposition;* voy. son *Rapport*, p. 172, not. 664. D'autres vases, sortis des dernières fouilles de Vulci, un entre autres, de la collection de M. Candelori, publié par M. Micali, dans ses *Antichi monumenti per servire alla Storia degli ant. Popol. Italian.* tav. XCIX, n. 10, représentent *Ulysse lié avec des cordes sous le ventre du bélier;* mais plus souvent encore le héros s'y tient attaché seulement avec ses deux mains, conformément au récit homérique.

(6) Voyez, au sujet des innombrables fragmens de vases peints de fabrique grecque, la plupart avec des inscriptions grecques, dont le sol d'Adria est pour ainsi dire semé, les détails que j'ai donnés, sur la foi de M. de Steinbüchel, dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 3, et qui m'ont été confirmés en dernier lieu par M. Orioli. Ce serait, au témoignage de ce savant professeur, un important service à rendre aux études archéologiques et à l'histoire de l'art des anciens, que de publier les inscriptions tracées sur ces fragmens de vases d'Adria, parmi lesquelles se lisent beaucoup de noms d'artistes grecs, dans la seule collection formée à Adria même par Bocchi, auteur d'une dissertation insérée dans les *Saggi di Cortona*, t. III, p. 67-88, et encore accrue par son possesseur actuel, M. Benv. Bocchi. J'ajoute, sur la foi de M. Orioli, que la même observation s'applique au territoire de l'antique Spina pareillement couvert de débris de poterie grecque. Quant au sol de l'antique *Cære*, la moderne *Cerveteri*, où l'on a découvert récemment plusieurs vases peints de style grec et d'un haut mérite archéologique, tels que ceux qui viennent d'être publiés par M. Micali, il n'est pas douteux non plus qu'en y pratiquant des fouilles plus considérables, on n'y recueillît en grand nombre de précieux monumens des rapports de religion et de commerce qui existaient, comme on sait, à une haute époque de l'antiquité, entre cette ville étrusque et la Grèce.

(7) Planche LXV, n. 1. Ce vase à une seule anse, μόνωτος, est absolument de la même forme et de la même fabrique que celui

1.



2

2 A.





2 B



On y voit *Polyphème*, assis sur le sol, la tête abaissée sur sa poitrine, dans une attitude qui indique le profond sommeil où il est plongé. Sa barbe longue et touffue, sa chevelure épaisse, et sa physionomie sauvage, répondent plus au caractère du *vieux Satyre*, tel qu'il est généralement exprimé sur les monumens de l'art contemporains, qu'à l'idée du monstre difforme inventé par l'auteur des poésies homériques[1]. Devant le Cyclope est un énorme *bélier*, dont l'artiste n'a représenté que la *partie antérieure*, προτομή[2], par un de ces procédés abréviatifs qui tiennent au système symbolique de l'école primitive. Sous ce bélier, on n'aperçoit également que le *haut du corps* d'un *personnage* qui y est attaché; et ce personnage, *barbu*, *armé d'une épée nue*, dans la main droite, ne peut être qu'*Ulysse*, profitant, pour s'échapper, du sommeil de Polyphème. La circonstance du glaive que le peintre a mis ici dans la main d'*Ulysse*, laquelle est répétée sur un des vases siciliens comme sur celui de Canino, doit se rapporter à quelque variante de la tradition poétique; car je ne saurais croire qu'elle ait pour objet d'indiquer le moment où le héros s'apprête à se délivrer des liens qui le retiennent[3]. La présence de Polyphème, et la manière même dont Ulysse tient le fer levé, *comme pour se défendre s'il était découvert*[4], s'opposent à cette interprétation. C'est donc un trait tout-à-fait nouveau de la fable homérique; et à ce titre, le vase qui nous le présente, et qui se recommande d'ailleurs par la réunion des deux figures, et par tous les caractères du style et de la fabrique, comme un monument d'époque primitive, mérite une attention particulière. Il est superflu d'observer que les *feuillages de pampre* distribués sur le fond de la peinture, comme on en voit sur tant de vases de même fabrique, la plupart d'usage purement bachique, ont ici un double rapport d'analogie, soit avec l'usage même du vase, soit avec le sujet.

J'arrive, en suivant l'ordre que je crois le plus conforme à la marche naturelle et au développement chronologique de l'art, aux monumens de style étrusque qui ont rapport à la même fable. Je citerai en premier lieu le miroir de bronze publié par Winckelmann[5], sous le disque duquel est ajouté, en guise d'ornement accessoire, le groupe d'*Ulysse sous le bélier*.

du musée Charles X, autrefois de la collection Tochon, publié par Visconti, *Oper. var.* t. III, tav. IV, p. 261-67. Des vases tout pareils sortent fréquemment des fouilles de Canino, et il s'en trouve un, représentant deux *Amazones* à cheval, avec leur nom étrusque, à ce qu'il paraît, exprimé en lettres grecques, et deux épithètes grecques, KALE, EVOTME, publié dans le nouveau recueil de M. Micali, tav. XCI, 1, t. III, p. 160.

(1) On peut se faire une idée assez juste de la physionomie de Polyphème, telle qu'elle était exprimée sur les monumens de l'art, d'après le portrait que nous trace un historien latin de Firmus, un de ces tyrans éphémères qui occupèrent l'Égypte sous le règne d'Aurélien; Vopisc. *in Firmo*, c. 4 : « *Fuit tamen Firmus* statura ingenti, oculis foris eminentibus, capillo crispo, « fronte vulnerata, vultu nigriore, *reliqua parte corporis candidus*, « *sed* pilosus atque hispidus *ità ut eum plerique* CYCLOPEM *vocarent.* » En lisant ce portrait de Firmus, surnommé *le Cyclope*, il convient de ne pas oublier que l'historien était de Syracuse. Il faut voir, du reste, la manière dont Philostrate représente le Cyclope, dans un de ses tableaux, *Imag.* II, 18, 83-5, ed. Jacobs; cf. Welcker. *ad h. l.* 504; et sur-tout le portrait de Polyphème tracé par lui-même, dans Théocrite, *Idyll.* XI, 30, sqq. p. 136, ed. Valckenaer.

(2) Cette manière de représenter seulement la *partie antérieure de l'animal*, προτομή, voy. Gurlitt, *Versuch über die Büstenkunde*, 197-198, ainsi qu'on en a plus d'un exemple sur les monnaies grecques d'ancien style, tient sans doute au même système symbolique que l'usage, suivi sur tant de vases peints, de figurer *en buste* les personnages d'un certain ordre, soit idéal, soit allégorique, placés dans le haut de la peinture; et cette pratique des anciens mériterait d'être l'objet de plus d'attention qu'elle ne l'a été jusqu'ici de la part des antiquaires, qui ont recherché l'origine et l'intention des *représentations en buste*.

(3) C'est l'idée de M. le duc de Luynes, p. 283.

(4) *Catalog. di scelte Antichità*, p. 122.

(5) *Monum. ined.* n. 156. On peut douter cependant que ce soit *Ulysse* qui soit représenté ici, et qui se trouve ainsi répété *deux fois*, et non pas *deux* de ses *compagnons*, *attachés avec des cordes*, ἐϋστρεφέεσσι λύγοισι, Homer. *Odyss.* IX, 427; ce qui ne convient pas à Ulysse, lequel, resté le dernier, n'avait de ressources que *ses mains*, αὐτὰρ χερσὶν ... στρεφθεὶς ἐχόμην, *ibid.* 434, comme on le voit en effet dans la statuette Pamfili, et comme l'explique très-bien un Scholiaste, Cod. Ambros. *ad Odyss.* IX, 435. C'est une judicieuse observation de M. A. Mai, *Proem.* p. XXII, qui se trouve d'accord avec le plus grand nombre des vases peints où ce sujet est figuré, lesquels proviennent d'un territoire étrusque.

Ce groupe y est répété deux fois en sens inverse, tel qu'il avait été fixé sans doute dans quelque ouvrage célèbre, et tel à-peu-près qu'il est reproduit, sans doute aussi d'après le même modèle, dans deux statuettes des villa Albani et Pamfili[1]. Le centre de ce disque est occupé par une figure monstrueuse portant sur un buste humain une *tête de lion*, à ce qu'il paraît, et terminé par *deux queues de poisson*, figure où M. le duc de Luynes a cru voir *Polyphème*, représenté en monstre marin comme *fils de Neptune*. Je doute, par plus d'un motif, que cette interprétation soit bien fondée; et il me suffira d'observer que Polyphème n'est jamais représenté de cette manière, je ne dirai pas sur les monumens grecs et romains qui nous restent, mais sur ceux de l'art étrusque que je vais faire connaître. Quant à ce monstre à *tête de lion*, tel qu'était représenté *Phobos* sur le coffre de Cypsélus[2], et tel que semble aussi avoir été figuré un *Bacchus à tête de lion*, κεχηνώς, révéré à Samos[3], c'est une image d'un ordre symbolique, dont le type, étranger à la civilisation hellénique, était sans doute dérivé d'une source orientale, et dont, en tout cas, la présence ne saurait nous surprendre sur un monument étrusque, bien que l'explication m'en paraisse assez difficile. Mais pour revenir à notre miroir étrusque, une observation curieuse à laquelle donne lieu ce monument, et qui n'est du moins susceptible d'aucune controverse, c'est que la figure d'*Ulysse*, ou du *compagnon d'Ulysse*, s'y trouve coiffée du *pîlos*; et nous allons voir que sur les autres monumens de l'art étrusque, ce héros se reconnaît toujours au même trait de costume, dont l'invention ou l'usage, dû au peintre Nicomaque, est postérieur à la xcv^e^ olympiade: d'où il suit que ces monumens ont tous été produits dans la période de temps qui a suivi l'âge de Nicomaque, et sous l'influence du goût qui avait prévalu depuis cet artiste. C'est là une preuve de fait ajoutée à tant d'autres, qui peut servir de plus en plus à constater l'époque comparativement récente de la plupart des bas-reliefs d'urnes étrusques.

Deux de ces bas-reliefs, que j'ai choisis moi-même entre quelques autres relatifs à la même fable, dans le musée public de Volterra, exécutés dans le meilleur temps de cette école, et en matière du pays, offrent les deux scènes principales de la tradition mythologique. Sur le premier[4], on voit *Polyphème*, *assis* à l'entrée de sa grotte, foulant aux pieds *un des compagnons d'Ulysse*[5], qu'il s'apprête à dévorer, et dirigeant la main droite vers *Ulysse* lui-même, qui s'approche du Cyclope en lui présentant des deux mains un *vase* plein de vin. Le roi d'Ithaque a la cuirasse et la chlamyde helléniques, avec le bonnet nautique, qui est son attribut caractéristique; et la composition de cette figure offre tant d'analogie avec celle de la statue Pamfili, publiée par Winckelmann, et répétée sur plus d'une pierre gravée[6],

(1) Winckelmann. *Monum. ined.* n. 155.

(2) Pausan. v. 19, 1.

(3) Plin. *Hist. nat.* VIII, 16, 21, II, 85, ed. Sillig.; cf. Euripid. *Bacch.* 1015; Nonn. *Dionys.* XL, 43. M. Éd. Gerhard, qui cite le *Bacchus* de Samos *à tête de lion*, sur la foi d'Ælien, *Var. Hist.* VII, 11, a commis en cela une légère inexactitude qu'il doit m'être permis de relever; voy. son *Prodrom.* p. 104, not. 154.

(4) Planche LXII, n. 1.

(5) Le *sixième*, suivant Homère, *Odyss.* IX, 289, 311, 344, le *second*, selon Euripide, *Cyclop.* 376, sqq., 396, sqq., et Virgile, *Æn.* III, 623; différence qui n'est guère importante, si ce n'est aux yeux d'un antiquaire ultramontain; voy. Arditi, *Fav. di Polifemo*, p. 4, not. 6.

(6) M. le duc de Luynes a publié une de ces pierres d'après une pâte antique, pl. VII, n. 2; il s'en trouvait une à-peu-près pareille dans la collection de Dolce, qui a été publiée par Tischbein, dans ses *Monumens homériques*, Odyss. VIII. D'autres pierres offrent les trois principaux personnages de la scène homérique, c'est à savoir *Ulysse* et *Polyphème*, groupés comme ils le sont ici, et un *compagnon d'Ulysse* avec l'*outre* sur l'épaule; une de ces pierres, trouvée à Pompeï, et possédée par le chevalier Hamilton, se voit gravée dans le même recueil de Tischbein, pl. X. On connaît encore, sur d'autres pierres, la même composition reproduite avec d'autres personnages, c'est à savoir *Bacchus barbu*, recevant du *vieux Silène* une coupe pleine du vin que le satyre *Akratos* y verse de son outre; une de ces pierres, du musée Blacas, est publiée par l'auteur des *Recherches sur les noms des vases*, pl. VI, n. 10, p. 28.

1.

Francesco Inghirami fece dal monumento etrusco

2

3

Francesco Inghirami disegnò dal monumento etrusco.

Lith. di ... [illegible]

qu'on ne saurait douter que le motif n'en eût été emprunté de quelque statue célèbre. Le groupe entier d'*Ulysse* et du *Cyclope* se retrouve sur un de nos vases d'argent de Bernay, où cette représentation, qui forme le principal ornement d'un beau cratère, se voit sculptée en relief[1]; ce qui prouve encore à quel point la composition originale à laquelle étaient empruntées ces deux figures, avait acquis de célébrité par suite de ces emprunts mêmes de la glyptique et de la toreutique. Derrière Ulysse, sont *deux de ses compagnons*, un desquels est occupé à verser dans un grand cratère la liqueur bachique contenue dans l'*outre;* circonstance fournie, comme on sait, par le récit homérique[2]. Du côté opposé, *trois* autres *compagnons d'Ulysse* prennent à l'action une part différente, en s'essayant à préparer leur fuite par le moyen que leur chef avait imaginé. En effet, l'un s'est glissé sous le *bélier*, dont le second tient la tête entre ses mains, comme pour empêcher les bêlemens de l'animal d'arriver aux oreilles du Cyclope, tandis que le troisième semble exciter Polyphème à prendre le perfide breuvage qu'on lui présente. Il serait difficile de voir une composition conçue d'une manière plus naturelle, et mieux disposée sous le rapport pittoresque[3]. La distribution des figures, leur costume, leur caractère, si fidèlement exprimés, tout ici décèle une école grecque dans l'œuvre d'un artiste étrusque; et l'exécution, qui n'a souffert de la vétusté presque aucune atteinte, ajoute encore au mérite de ce monument. Le second de nos bas-reliefs étrusques[4], d'une composition non moins remarquable, et d'une exécution peut-être encore plus soignée, mais bien plus maltraité par le temps, représente *Polyphème*, étendu sur le sol de sa grotte, et plongé dans le sommeil de l'ivresse. Le *Cyclope* est doué d'une *taille gigantesque*, τρισκαιδεκάπηχυς[5]; tel aussi qu'il apparaît, mais non pas tout-à-fait d'une manière aussi sensible, sur le vase du cabinet de M. Durand. Il a la *chevelure hérissée*, la *barbe longue et touffue*, qui sont autant de traits de sa physionomie homérique[6]; mais, ni sur ce bas-relief, ni sur aucun des monumens grecs ou étrusques qui ont rapport à cette fable, le monstre sauvage n'a cet *œil unique*, ou ce *troisième œil* au milieu du front[7], qu'on ne lui voit que sur

(1) Voy. la vignette n. II, p. 328.

(2) Homer. *Odyss.* IX, 196 et 212; Euripid. *Cyclop.* 151: ποτῆρ' ἀσκοῦ μέτα.

(3) L'artiste étrusque a supprimé, par une sorte de délicatesse dont les exemples sont rares sur les monumens de ce pays, le détail exprimé dans le bas-relief romain, des *entrailles* du malheureux Grec, trait qui ne répugnait pourtant pas plus au goût du siècle d'Ovide qu'à celui de l'âge homérique, à en juger par la manière dont ce poëte a rendu cette circonstance homérique, *Metam.* XIV, 194:

> VISCERA cujus edam cujus VIVENTIA dextra
> MEMBRA mea laniem.

C'est bien là, en effet, l'idée qu'on pouvait se faire du Cyclope chez un peuple accoutumé, comme l'étaient les Romains, aux représentations du monstrueux *Manducus*, tel que nous le dépeint Festus, *v. Manducus:* « Effigies in pompâ antiquorum... magnis « malis, ac latè dehiscens, et ingentem dentibus sonitum faciens. » Mais le type et l'idée de ce *Manducus* étaient empruntés de la fable de *Polyphème*, ainsi que nous l'apprend un passage de Callimaque, *Hymn. ad Dian.* v. 67: Μήτηρ μὲν ΚΥΚΛΩΠΑΣ ἑῇ ἐπὶ παιδὶ καλιστρεῖ; cf. Ez. Spanheim. *ad h. l.;* et c'est là aussi l'origine de notre *ogre* moderne; tant sont familiers à l'esprit humain et profondément enracinés dans les habitudes sociales, ces sortes d'épouvantails avec les idées qui s'y rattachent! On sait d'ailleurs qu'une des images le plus souvent employées chez les Grecs, pour désigner ces espèces de figures ὀξυόδοντες, fut celle de la *Gorgone*, nommée proprement *Mormô*, Μορμώ, Aristophan. *Acharn.* 582; Theocrit. *Idyll.* XV, 40; mais ce qui n'est pas aussi généralement connu, c'est que cette *Mormô*, comme la *Lamia*, dérivée du mythe des Læstrygons, avait reçu, dans une fable syracusaine, une signification funéraire, qui explique la présence du *masque*, γοργόνειον, sur tant de vases peints; voy. à ce sujet une savante note de Valckenaer, *ad Adoniazus*. p. 343-44.

(4) Planche LXII, n. 3.

(5) Je me sers ici à dessein de cette expression de Théocrite, *Idyll.* XV, 17, laquelle avait pu être suggérée au poëte sicilien par les nombreuses images du Cyclope qu'il avait sans doute sous les yeux ou dans la mémoire. Sur la taille de *Géans* δυωδεκαπηχέων, et sur les traditions de ce genre qui eurent cours dans l'antiquité, et qui se rapportaient à beaucoup de localités différentes, voy. Phlegon. Trall. *de Mirabil.* c. XIV-XIX, p. 80-86, ed. Bast.

(6) Les passages antiques relatifs à ce sujet ont été cités par M. Arditi, *Favola di Polifemo*, p. 9.

(7) Ce *troisième œil* n'est guère indiqué que par Servius, *ad Æn.* III, 636; et les seuls monumens qui offrent la même particularité, tels que le bas-relief Albani, dans Zoëga, *Bassiril.* II,

des monumens romains. Près du Cyclope, et dans son antre même, *deux personnages*, l'un desquels a presque entièrement disparu, dont l'autre, dans un mouvement de frayeur naïve, tient embrassé de ses deux mains un arbre planté à l'entrée de la grotte, ne prennent à l'action qu'une part indirecte ou incertaine. Derrière le géant, *quatre jeunes Grecs*, en des attitudes variées où le naturel le dispute à l'énergie, s'efforcent de soulever un *énorme mât*, que le premier de ces guerriers dirige de ses deux mains contre le front du monstre endormi. La *cuirasse* que porte ce personnage, et son *casque* posé à terre, indiquent que ce doit être le principal des compagnons d'Ulysse, chargé de l'exécution de ses ordres, mais non pas Ulysse lui-même, qui n'assiste que de loin à cette entreprise périlleuse, qui la conduit du geste ou de la voix. Effectivement, le *roi d'Ithaque* se reconnaît à l'autre extrémité de la composition, *seul*, *assis* dans son navire, la main gauche placée sur le gouvernail, et de la main droite étendue, en signe d'autorité, dirigeant tous les mouvemens de ses compagnons. Ce vaisseau est orné au *rostrum* de la proue d'une *tête de bélier*, symbole d'autant mieux choisi dans cette circonstance, qu'il indiquait sans doute, par une heureuse allusion, le moyen d'évasion pratiqué avec succès par Ulysse[1].

Pour avoir une idée complète du mythe de Polyphème, tel qu'il avait été traité dans ses diverses circonstances par la main des artistes étrusques, il faut joindre aux deux bas-reliefs qui viennent d'être décrits une troisième urne, extraite pareillement des hypogées de Volterra[2], laquelle représente *Polyphème*, *debout* dans sa grotte, en attitude de lancer un quartier de roc contre le *vaisseau d'Ulysse* qui s'éloigne. Le Cyclope s'y montre également avec une *taille colossale* et avec *deux yeux* seulement; circonstance qui a été alléguée par M. Micali, comme une preuve péremptoire que les artistes étrusques, en traitant des faits tirés de la mythologie grecque, s'éloignaient de la narration des poëtes, et qu'ils n'avaient d'autre guide que des traditions orales particulières à leur nation. Mais c'est là une des erreurs familières à cet écrivain, de regarder comme autant de traits de l'originalité du goût et du génie étrusques, les variantes ou les contradictions plus ou moins graves qui se remarquent, par rapport aux traditions homériques, sur les monumens de l'art étrusque; tandis que la plus simple observation des monumens grecs eux-mêmes y fait reconnaître, à mesure qu'ils se multiplient, des particularités étrangères aux récits homériques et puisées à d'autres sources poétiques; tandis que l'étude attentive des monumens étrusques, et notamment des urnes funéraires, démontre que toutes les représentations dont elles sont ornées ont été conçues principalement d'après les données tragiques, si différentes en général des fables primitives. Ainsi, il

LVII, 12, la peinture d'Herculanum, *Pittur.* I, 20, et les deux bas-reliefs du musée de Naples, publiés par M. Arditi, appartiennent, suivant toute apparence, à l'époque romaine. Je ne parle pas de quelques autres monumens, relatifs au même personnage, et du même âge, dont il sera question plus bas; mais je dois observer que la prétendue *tête de Polyphème*, avec ce *troisième œil* sur le front et les *deux yeux ordinaires*, indiqués seulement par des *paupières*, que Millin a publiée, *Galer. mythol.* CLXXIV, 631, et que M. Arditi n'a fait aucune difficulté d'admettre en cette qualité, p. 12, a tout l'air d'un *masque tragique*, et n'offre en tout cas aucun des caractères propres au Cyclope. On n'en pourrait dire autant de la *tête de Polyphème* qui figure dans les *Monumens homériques* de Tischbein, Odyss. VII, d'après un buste en marbre du musée de Turin, qui est certainement un morceau de sculpture antique, d'une époque romaine, à la vérité, et d'un travail assez médiocre, mais qui n'en est pas moins, vu l'extrême rareté du sujet, un monument digne de quelque intérêt; et l'on a lieu d'être étonné que ce marbre, exposé actuellement dans le musée de l'Académie de Turin, ait échappé à l'attention de Millin et à celle de M. Arditi lui-même.

(1) Je reviendrai ailleurs sur cette particularité.

(2) Cette urne, appartenant à la famille Giorgi, de Volterra, fut publiée par un membre de cette famille, en 1746, dans une dissertation particulière; M. Micali, qui l'a reproduite, pl. XLV, s'en est servi pour appuyer des assertions qui ne sauraient soutenir l'examen; voy. son *Italie avant les Romains*, t. II, p. 219, not. 1, trad. franç., et consult. les *Éclaircissem.* n. XXII, p. 342, suiv.

est de fait que les monumens grecs de la plus ancienne époque, tels que les vases peints découverts en Sicile et dans l'Étrurie même, représentent le *Cyclope* avec *deux yeux*, et non avec cet *œil unique* au milieu du front qui distingue le personnage homérique, ni *avec un troisième œil* à la même place, que lui donnent les monumens romains; et nos urnes de Volterra s'accordent en ce point avec les productions originales du génie grec; ce qui est loin de prouver, comme le prétend M. Micali, qu'elles aient été produites d'après des traditions particulières à l'Etrurie. La même induction résulte du *costume* suivi sur nos bas-reliefs étrusques, lequel est constamment *grec* dans tous ses détails, et conséquemment puisé à une source grecque; et l'emploi du *pîlos*, pour la figure d'Ulysse, sur deux de ces bas-reliefs où la tête du héros est intacte, est une particularité décisive, non-seulement quant au modèle grec qui a servi pour l'exécution de ces sortes de travaux, mais encore pour l'époque relativement assez récente où ils ont dû être produits dans les ateliers de l'Étrurie.

Il est curieux et intéressant, sous plus d'un rapport, de comparer avec les compositions grecques et étrusques qui ont pour objet la fable de Polyphème, les monumens du même genre qu'on doit présumer avoir été produits à l'époque romaine. De ce nombre sont une peinture d'Herculanum[1], un bas-relief de la villa Albani[2], et les deux fragmens du musée de Naples récemment publiés par M. Arditi, sans compter quelques autres monumens qu'on a rapportés avec plus ou moins de raison à la même fable, tels que le bas-relief Mattei, dont il a déjà été question dans cet ouvrage[3], et sur lesquels j'aurai bientôt occasion d'exposer mon opinion. Mais parmi ces monumens il en est un, et peut-être le plus curieux de tous, qui a échappé jusqu'ici à l'attention des antiquaires, même à celle du savant Napolitain, qui a fait de la recherche et de l'examen des monumens en question l'objet d'un travail particulier. C'est un bas-relief qui se conserve dans le musée du couvent des Bénédictins, à Catania. M. le duc de Luynes, qui ne pouvait manquer, avec la sagacité qui le distingue, d'en reconnaître le sujet, en a donné une indication sommaire, qui n'est pas tout-à-fait exempte d'inexactitudes, dans une dissertation que j'ai déjà citée plusieurs fois[4], et qui a paru en 1829. Je dois dire que, me trouvant moi-même à Catania en 1827, je conçus la même idée au sujet de ce bas-relief, dont je fis exécuter sous mes yeux le dessin que je publie aujourd'hui[5], et que j'avais annoncé, il y a déjà quatre années, dans la première partie de ce recueil.

Cinq personnages forment la composition, qui n'est, à ce que je crois, dans son état actuel, qu'un fragment, sans compter qu'elle est assez gravement endommagée dans les détails. Au centre de cette composition, le *Géant*, qui se reconnaîtrait à cette seule particularité entre tous les personnages qui l'entourent, a la *barbe* et les *cheveux en désordre*, avec *deux yeux*, sans indication d'un *troisième œil* au milieu du front; et ce sont autant de traits conformes au modèle grec de la meilleure époque de l'art, par lesquels notre bas-relief se rattache aux traditions imitatives de cette époque. *Polyphème* n'a pour tout vêtement qu'une simple *peau*

(1) *Pittur. d'Ercolan.* I, 10. Winckelmann, *Monum. ined.* p. 47, parle de *deux peintures;* mais il n'en a encore été publié qu'*une seule*, ainsi que l'a observé Zoëga, *Bassiril.* II, 12; et je ne sache pas qu'il y en ait en effet une seconde; voy. le *Real Mus. Borbon.* t. I, tav. II, où cette peinture a été reproduite, avec des observations nouvelles de M. G. Bechi, et la *Description des Peintures anciennes*, par M. le chanoine Jorio, p. 36, n. 395.

(2) Zoëga, *Bassiril.* II, tav. LVII.

(3) Voy. *Achilléide*, p. 46. Je reviendrai sur ce bas-relief dans les *Additions*.

(4) *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 283.

(5) Voy. planche LXIII, n. 2, et *Achilléide*, p. 45, not. 4, où je rends compte des divers monumens relatifs à la fable de Polyphème, y compris le bas-relief de Catania et le petit bronze de M. le comte de Pourtalès; et je rappelle ici que l'*Achilléide* a paru en 1829, avant la dissertation de M. le duc de Luynes.

de brebis, ou une *nébride,* attachée en guise de chlamyde sur la poitrine; il est couché sur un rocher, la tête renversée, les yeux fermés, dans une attitude qui exprime le sommeil dont il s'est laissé surprendre, avec le *vase* tombé à terre, comme s'il venait d'échapper de sa main[1]. Au bas de ce rocher, est un *animal* accroupi[2], dont l'espèce n'est pas facile à déterminer dans l'état où se trouve cette sculpture, mais dont la présence s'explique aisément dans toute hypothèse. Derrière le Cyclope, apparaît *Ulysse,* debout sur le rocher, la tête couverte du *pîlos* de forme conique, telle que nous l'a montrée la médaille de Cume[3]; d'une main, le roi d'Ithaque soutient, avec l'assistance d'*un de ses compagnons*[4], la tête du monstre endormi, tandis que, le regard dirigé avec autorité vers ses compagnons les plus éloignés, il semble les enhardir à profiter du moment favorable; et déjà *deux de ces guerriers,* dociles à la parole ou à la pensée de leur chef, s'approchent du Cyclope en gravissant le rocher avec effort, et portant tous les deux ensemble un objet assez difficile à déterminer, mais qui ne saurait être que le *mât* ou le *tronc d'olivier*[5], que nous avons vu constamment porté de la même manière sur les monumens grecs et étrusques. Du reste, la composition de notre bas-relief diffère de toutes celles que nous connaissions jusqu'ici, autant qu'elle se distingue par une disposition heureuse et savante; et cette double circonstance, jointe à la matière même dont il est exécuté, et au style, qui semble appartenir à quelque école grecque de la Sicile, du temps de l'empire, y ajoute encore un nouveau degré d'intérêt.

C'est encore une composition nouvelle, à certains égards, mais dérivée, quant au motif principal, du modèle suivi sur nos urnes étrusques, que nous offre le bas-relief Borghèse du musée du Louvre[6], sur le véritable sujet duquel il semble que l'opinion des antiquaires ne soit pas encore définitivement fixée; ce qui m'autorise à exposer brièvement la mienne. On y voit *Polyphème, assis* sur un rocher que recouvre une *peau d'animal;* d'une main, il tient par le bras un des malheureux Grecs dont il a brisé les membres, et il avance l'autre main pour recevoir le *vase* que lui présente *Ulysse,* suivi d'un de ses compagnons qui porte sur son épaule l'*outre* pleine de vin. Ce monument offre une disposition de figures et une correspondance de mouvemens tellement symétriques, qu'il n'y a pas lieu de douter que la composition n'en fût bornée à ces quatre personnages. De plus, il est certain qu'il dut servir à l'ornement de quelque fontaine; et il y est resté des traces sensibles de cette destination, dans un fragment du *labrum* antique qui subsiste encore, malgré une restauration moderne, suggérée par une idée malheureuse, qui n'a pas peu contribué à le réduire dans l'état déplorable où il est aujourd'hui. On s'était imaginé voir ici *Hercule,* au moment où il vient de terrasser *Cacus,* et où il reçoit, entouré de ses compagnons, une coupe de vin destinée à réparer ses forces épuisées; et c'est d'après cette idée, approuvée et suivie par

(1) Tel qu'il est décrit dans ces vers de Tibulle, IV, 1, 56 :

> Cessit et Ætnææ Neptunius incola rupis
> Victa Maroneo fœdatus lumina baccho.

(2) M. le duc de Luynes a cru que c'était une *brebis;* mon dessinateur en a fait un *chien;* la présence de l'un et de l'autre animal se conçoit très-bien près de Polyphème; et il en est de même du *bélier,* qui se voit sur le bas-relief Albani.

(3) Voy. plus haut, vignette n. 8, p. 253.

(4) Ce personnage, en tunique courte, doit être un des plus jeunes compagnons d'Ulysse, destiné au repas du Cyclope; la même figure se retrouve à la même place, sur le fragment du musée de Naples.

(5) M. le duc de Luynes a vu dans cet objet l'*outre,* qui n'avait plus d'emploi nécessaire dans la circonstance présente, et qui n'est jamais portée que *sur l'épaule* d'*Ulysse,* ou d'un de ses compagnons, sur les pierres gravées qui représentent le même fait, et qui reproduisent pour nous des compositions pareilles à celles de nos bas-reliefs; sans compter que la forme de l'*outre,* telle qu'on la voit sculptée sur ces divers monumens, n'a aucun rapport avec celle de l'objet en question.

(6) Clarac, *Notice,* p. 189, n. 451.

Visconti lui-même[1], qu'on s'était cru autorisé à faire plus d'une violence au marbre original, en cherchant à y suppléer les parties qui manquaient; ce qui n'a pu guère avoir lieu qu'en achevant de détruire le peu qui restait encore du motif original. L'illustre Zoëga fut un des premiers à protester à-la-fois contre cette fausse supposition et contre cette restauration barbare[2]; et il est fâcheux que, prévenu par une mort prématurée, il n'ait pu accomplir le projet qu'il avait dès-lors conçu, de soumettre à un examen détaillé les monumens relatifs à la fable de Polyphème, à l'occasion de celui-là même qui nous occupe. Heyne, qui ne semble pas avoir eu connaissance de l'opinion de Zoëga, expliqua ce monument de la même manière[3]; et quoique M. Arditi ait cru devoir s'éloigner de cette explication, par un respect pour les opinions de Visconti que j'oserais appeler superstitieux, l'idée exprimée en premier lieu par Zoëga semblait s'être concilié l'assentiment général des antiquaires[4]. Cependant il paraît que M. Schorn conserve encore quelques doutes à ce sujet, d'après la manière dont il décrit un relief du musée de Munich, qui doit être une répétition du même sujet, et qui appartient, suivant cet antiquaire, à une composition représentant le *combat d'Hercule contre les fils d'Hippothoon*[5]. Il serait arrivé, dans ce cas, le contraire de ce qui a eu lieu par rapport au bas-relief Borghèse, puisque celui de Munich a été restauré en un groupe de *Polyphème tenant sous ses pieds un des compagnons d'Ulysse expiré;* or j'avoue que, d'après ce qui reste encore d'antique dans le monument en question, sur-tout d'après la conformité d'un pareil groupe avec celui que nous offre le premier de nos bas-reliefs étrusques, je ne saurais m'empêcher de croire que c'est là en effet le vrai motif de cette composition; et j'observe que M. Schorn avait eu d'abord la même idée[6].

C'est encore une question restée jusqu'ici indécise, et dont la solution n'est pas une de celles qui importent le moins à la connaissance complète du mythe de Polyphème, que je me flatte de pouvoir résoudre à l'aide de notre bas-relief étrusque. Il s'agit d'un groupe du musée du Capitole[7], où la plupart des antiquaires romains s'obstinent encore à voir, contre toute évidence, le *Dieu Pan tenant par la main un jeune homme renversé à ses pieds.* L'un des plus récens interprètes du musée Capitolin avait pourtant indiqué le véritable sujet de ce groupe, unique encore parmi tous les monumens qui nous restent de l'antiquité, en y reconnaissant *Polyphème qui s'apprête à démembrer un des compagnons d'Ulysse*[8]*;* et Zoëga avait exprimé son assentiment à cette idée, de manière à ne laisser subsister aucune incertitude[9]. L'ancienne erreur a pourtant été reproduite dans la dernière publication qui ait eu lieu des marbres capitolins[10], sans qu'on ait pris la peine de rechercher, dans le *mythe de Pan*, la circonstance qui eût pu fournir le motif ou suggérer l'invention d'un pareil groupe; sans qu'on ait tenu le moindre compte de la trace encore sensible du *troisième œil au milieu du front*, qui ne peut convenir qu'à Polyphème; et enfin sans qu'on ait eu d'autre fondement

(1) *Mus. P. Clem.* V, 28, et tav. agg. A, IV.

(2) Zoëga, *Bassiril.* II, 12. Peut-être le travail projeté par cet illustre antiquaire fait-il partie des manuscrits confiés à M. Welcker, et qui paraissent contenir tant de notions curieuses sur les monumens antiques de Rome, à en juger par les fréquens extraits qu'en fait ce savant, digne héritier des travaux de Zoëga.

(3) *Homer nach Antiken*, Odyss. XI.

(4) Millin, *Galerie mythologique*, planche CLXXII, n. 632*; Bouillon, *Musée des Antiquités*, III; Clarac, *Notice*, page 189.

(5) *Beschreibung der Glyptothek*, n. 137, p. 121.

(6) Voy. le *Kunstblatt*, 1828, n. 48, p. 190.

(7) *Il Museo Capitol.* Stat. t. I, tav. LIX, p. 144.

(8) Mori, *Sculture del Mus. Capitol.* Atrio, tav. 28.

(9) Zoëga, *Bassiril.* t. II, p. 11, not. 3.

(10) M. Arditi lui-même ne paraît pas entièrement convaincu de l'erreur des premiers interprètes, d'après la manière dont il s'exprime à ce sujet; voy. p. 4, not. 5.

pour une opinion dès-lors si peu admissible que la *syrinx* ajoutée à la main droite du Cyclope, instrument qui n'est que l'œuvre d'une restauration moderne, et qui, fût-il antique, ne serait pas plus difficile à concilier avec le personnage de Polyphème, que la *lyre* qu'on lui voit en main sur le bas-relief Albani. Le fait est que, dans la situation où il est ici représenté, Polyphème ne pouvait tenir ni la *lyre* ni la *syrinx*, mais bien le *vase rempli de vin* qu'il avait reçu d'Ulysse; et c'est uniquement à ce trait d'une restauration maladroite qu'est due une méprise qui a résisté jusqu'ici à tous les argumens de la critique: exemple trop sensible et malheureusement trop commun des erreurs, des difficultés de toute espèce qu'ont suscitées à la science archéologique ces restaurations dictées par l'ignorance ou le caprice, qui dénaturent doublement les monumens de l'antiquité en y ajoutant, avec l'œuvre d'une autre main, le résultat d'une autre pensée; qui tourmentent le marbre même, pour lui imposer des membres et des idées qu'il repousse; et qui, achevant de détruire ce qu'avait épargné la barbarie, et ce que le temps avait respecté, ont étendu si loin, dans le domaine de l'antiquité, les ravages d'une fausse science.

Mais, pour revenir à notre Polyphème, qui ne traitait guère plus mal les compagnons d'Ulysse qu'il n'a été traité lui-même par la main des restaurateurs modernes, s'il restait encore quelque doute au sujet du groupe capitolin, même après l'avoir confronté, tel qu'il est aujourd'hui, avec celui de notre bas-relief étrusque, je pourrais produire un autre objet de comparaison, qui deviendrait, si je ne me trompe, un argument décisif. C'est une répétition en bronze du groupe capitolin, de très-petite dimension et de travail très-médiocre, qui fait partie du cabinet de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris, et qu'il m'a été permis de publier[1]. Un habile antiquaire a remarqué judicieusement, d'après la disproportion qui existe entre la taille du personnage assis, *colossale par rapport à celle du jeune homme*, que le motif de ce groupe ne pouvait se rapporter qu'à la fable de Polyphème. J'en avais jugé de même à la première vue, et j'avais eu, pour justifier cette impression, l'analogie tirée de nos bas-reliefs étrusques, où se retrouve en effet la même intention, par rapport au même personnage. Du reste, le caractère entier de cette figure, son aspect sauvage, sa barbe et ses cheveux touffus et hérissés, sont autant de traits auxquels on ne peut méconnaître le farouche Cyclope, à défaut du troisième œil, dont nous avons déjà vu, sur plus d'un de nos monumens de la meilleure époque, que l'indication n'était pas toujours jugée nécessaire. Mais ce que ce petit bronze romain, d'une exécution d'ailleurs si défectueuse, et sans doute d'un âge de décadence, a de plus intéressant pour nous, c'est l'induction qu'on en peut tirer, relativement au groupe capitolin, qui n'était sans doute lui-même qu'une copie d'un monument plus ancien, dont ces répétitions, de matières et de proportions si différentes, suffisent pour attester à nos yeux le mérite et la célébrité. Une notion, importante aussi pour l'histoire de l'art, qui résulte encore de cette confrontation, et qui vient à l'appui d'autres observations du même genre, c'est qu'un assez grand nombre de statues isolées ou groupées, parmi celles qui nous sont restées de l'antiquité, avaient dû provenir de compositions où ces figures avaient eu un rôle, une action déterminée, et d'où elles avaient été extraites pour être

(1) Planche LXII, n. 2. Le dessin est de la grandeur du bronze. M. le duc de Luynes a fait mention de ce bronze, p. 282. Mais je rappelle encore que j'avais antérieurement indiqué moi-même, *Achilléide*, p. 45, not. 4, ce monument parmi ceux que je me proposais de publier, et qui avaient rapport à la fable de Polyphème.

exécutées séparément, à raison du motif heureux et pittoresque qu'elles offraient à l'imitation. Ainsi, pour ne pas chercher, ailleurs que dans le mythe même qui nous occupe, des exemples que j'ai déjà eu plus d'une fois occasion de citer dans le cours de cet ouvrage, la figure d'*Ulysse présentant à Polyphème la coupe destinée à l'enivrer*, figure certainement conçue, dans le principe, pour une composition telle que celle de nos urnes étrusques, avait servi de modèle à quelque belle statue dont il nous est resté deux répétitions antiques. Ainsi, la figure d'*Ulysse sous le bélier* a fourni le type d'une statue, puisée à la même source[1]. Ainsi, notre *groupe de Polyphème*, tiré d'une composition semblable, s'est vu reproduit, à part des autres figures qui l'accompagnent, dans deux ouvrages, d'ordre et de mérite bien différens, exécutés en des temps et en des pays divers, en marbre et en bronze; et nous avons enfin, sur un de nos vases d'argent de Bernay, une image du groupe d'*Ulysse enivrant Polyphème*[2], conçue absolument comme sur nos urnes étrusques, sauf la figure du *jeune homme expirant;* image réduite sous la forme la plus exiguë, mais exécutée sur un monument de travail purement grec, avec toute la perfection de style que comportait ce genre de travail, et qui nous prouve combien avaient été familiers au génie de l'antiquité ces sortes d'emprunts, faits à des compositions plus ou moins considérables, de figures isolées une à une, ou groupées deux à deux, qui devenaient ainsi des motifs de statues d'une invention heureuse, d'un intérêt général et d'une intelligence facile.

§ III.

Parmi les aventures d'Ulysse, il n'en est pas de plus sensiblement empreinte de ce goût du merveilleux qui semble avoir eu de tout temps l'Orient pour patrie et pour théâtre, et qui paraît aussi avoir toujours répugné plus ou moins au génie grec, que la fable du séjour d'Ulysse et de ses compagnons chez la magicienne Circé. Long-temps avant que cette fable fût devenue l'objet des sarcasmes des beaux esprits tels que Lucien, elle n'était plus regardée par les philosophes tels que Platon, que comme une moralité ingénieuse, où la métamorphose d'hommes en bêtes s'expliquait d'une manière purement allégorique, et plus anciennement encore, que comme un texte populaire et proverbial pour les railleries du théâtre[3]. De là, sans doute, l'usage infiniment rare que l'art fit chez les Grecs d'un sujet qui n'offrait plus de prise sérieuse ni d'expression favorable à l'imitation. C'est un fait remarquable et utile à constater, que les Grecs ne se plurent à traiter des sujets allégoriques, qu'autant que les personnages qui y figuraient avaient une existence admise et consacrée sous une forme précise, avec des attributs déterminés, et que d'ailleurs ces personnages,

(1) J'ai déjà eu occasion de citer la statue Pamfili, qui représente Ulysse dans cette situation, voy. plus haut, p. 350, not. 1. J'ajouterai ici que M. Pouqueville parle d'un petit groupe en bronze, d'*Ulysse monté sur un bélier*, qui fut trouvé dans les ruines de la Pandosia, d'Épire, au même lieu d'où provenaient plusieurs des plus beaux bronzes du cabinet de feu sir Richard Payne Knight, et qui doit se rapporter au même type que la statue Pamfili, s'il n'y a pas eu quelque inexactitude de la part du voyageur français, *Voyage en Grèce*, t. II, p. 136, 2e édit.

(2) C'est sur un vase de la forme de *cratère* qu'est figuré, en guise d'ornement, le groupe d'*Ulysse présentant des deux mains le kissybion à Polyphème*. Ce sujet est sculpté de très-bas-relief et doré; et l'on peut se faire une idée de cette petite composition, si bien adaptée à un vase de cette espèce servant de fontaine, d'après le dessin qui forme la vignette, n. II, p. 338. Mais ce n'est pas d'après ce dessin, ni sur ce seul fragment, qu'on pourrait juger du prodigieux mérite du vase entier dont ce détail est tiré, et que je regarde comme un des plus précieux monumens de l'antiquité qui soient venus jusqu'à nous.

(3) Aristophan. *in Plut.* 309-315; vid. Beck. *Comment. ad h. l.*

considérés comme des êtres réels, pouvaient fournir des types heureux et des motifs pittoresques sous le rapport de l'art. Or, dans le mythe des compagnons d'Ulysse changés en bêtes par les enchantemens de Circé, la fable était trop grossière, et la moralité trop philosophique, pour recevoir par les procédés de l'imitation une existence réelle; et cette existence même, produite par les moyens de l'art, ne pouvait jamais offrir une image intéressante. On ne doit donc pas s'étonner si cette fable, dans son expression la plus positive, et j'oserais dire la plus prosaïque, ne s'est rencontrée jusqu'ici sur presque aucun des monumens antiques qui nous sont restés[1]; et si, dans la seule représentation, appartenant à la haute antiquité grecque, que nous ait fait connaître l'histoire de l'art, le sujet avait été dégagé des circonstances merveilleuses et ingrates, au point de conserver à peine quelque faible rapport avec la fable homérique.

Effectivement, le séjour d'*Ulysse chez Circé*, tel qu'il était figuré sur le coffre de Cypsélus[2], se trouvait réduit à la représentation d'un *Homme* et d'une *Femme*, dormant dans une grotte, l'un près de l'autre, sur une couche commune, avec *quatre Femmes*, placées en dehors de cette grotte, et occupées des divers soins domestiques qui sont décrits dans l'Odyssée[3]. Pausanias, à qui seul, d'entre tous les auteurs anciens, nous devons cette notion curieuse, de même que le monument dont il s'agit est le seul, parmi tous les monumens antiques, qui se rapporte à cette fable singulière, Pausanias observe qu'à défaut d'inscriptions, il n'a pu reconnaître ici *Ulysse* et *Circé* que d'après le nombre de ces quatre Femmes, et d'après l'action de chacune d'elles, conforme au rôle particulier que leur assigne Homère. Mais ce qui n'était certainement pas moins digne d'observation, c'est que l'ancien artiste, à une époque où l'imitation était encore sous l'empire des doctrines hiératiques, avait reculé devant l'expression fidèle et entière du récit homérique, et qu'en la réduisant à une seule circonstance, prise dans une nature réelle, et rendue avec des personnages et des détails d'un ordre historique, il témoignait ainsi à quel point l'art s'était déjà éloigné des traditions orientales et des types puisés à cette source. Or, ce fait, si grave et si remarquable en soi, et qui me semble résulter du récit de Pausanias, méritait bien, si je ne me trompe, d'être rétabli, avec toutes les conséquences dont il est susceptible, dans l'histoire de l'art antique.

L'excessive rareté des monumens figurés, relatifs à la métamorphose des compagnons d'Ulysse, vient d'ailleurs à l'appui de cette observation. Jusqu'ici, en effet, on n'en connaissait que deux, l'un et l'autre encore ayant servi à-peu-près au même usage, bien que d'une nature différente. Le premier est un bas-relief en marbre[4], fragment d'une *Table Odysséenne*,

(1) Des antiquaires du dernier siècle avaient cru voir ce trait homérique sur quelques vases peints, où une *Femme assise* présente une *patère* à un *Héros* debout; l'un de ces vases figure sur une des planches ajoutées à l'ouvrage de Dempster, tav. XX, à cause de cette intention que l'illustre Buonarotti avait cru y découvrir, *Explicat. ad* Dempst. *Etr. Monum.* p. 21; un autre, à-peu-près pareil, est publié dans le recueil de Gori, d'après la même donnée, *Mus. Etr.* t. II, tab. CXLIII; et Venuti n'avait fait aucune difficulté d'admettre ces explications comme autant de faits avérés; voy. *la Favola di Circe*, etc. p. 20. Mais, dans l'état actuel de la science, il serait inutile de réfuter de pareilles idées. Il en est de même d'une conjecture de Gori, qui expliquait par la fable de Circé livrant un des compagnons d'Ulysse aux morsures d'un ours et d'un lion, le célèbre trépied de bronze du musée de Florence, *Mus. Etr.* II, CXLIV. Maffei avait déjà fait justice de cette supposition tout-à-fait contraire au texte homérique.

(2) Pausan. V, 19, 2.

(3) Homer. *Odyss.* X, 348-359.

(4) Ce bas-relief, qui faisait partie des collections de la maison Rondinini, aujourd'hui dispersées en grande partie, a été publié plusieurs fois, d'abord par l'illustre abbé Barthélemy, *Mém. de l'Acad. des bell. lettr.* tom. XXVIII, pl. II, p. 596; puis, vers la même époque, par un antiquaire de Cortone, Rid. Venuti, qui en a fait l'objet d'une dissertation particulière, *la Favola di Circe rappresentata in un antico greco Bassorilievo di marmo*, Roma, 1758, 4°. Il a été reproduit dans les *Monum. ined.* de Guattani, t. V, p. XI, tav. III, et dans la *Galerie mythologique* de Millin, pl. CLXXIV, n. 635.

d'un style et d'une dimension qui la rendent presque en tout semblable à la célèbre *Table Iliaque* du Capitole, et destinée sans doute, comme celle-ci, à l'explication des poésies homériques dans les écoles des Grammairiens de Rome[1]. Le second de ces monumens est un dessin de l'ancien manuscrit de Virgile[2], qui avait aussi le même objet, celui de rendre sensible aux yeux, au moyen d'une image graphique, la circonstance décrite par le poëte. Sur ces deux monumens, d'époque romaine[3], le trait principal de la fable homérique, la métamorphose en bêtes des compagnons d'Ulysse, est représenté à-peu-près de la même manière, c'est à savoir par des figures d'hommes, ayant des têtes d'animaux divers sur un corps humain, vêtu dans le costume grec ordinaire. Cette manière d'exprimer la fable antique n'est pourtant conforme ni au sens rigoureux des paroles d'Homère, ni au texte de Virgile; chez l'un et l'autre, les compagnons d'Ulysse sont réellement transformés en bêtes, sans qu'il leur reste de l'humanité rien autre chose que le sentiment de leur infortune et la conscience de leur état[4]; et c'est dans le même sens que l'antiquité tout entière semble avoir compris cette métamorphose[5], sauf une seule exception peut-être[6], qui date de l'époque alexandrine, et qui se ressent du goût de cette époque et du théâtre où s'exerça son influence. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'art, qui n'adresse ses images qu'aux yeux, n'avait réellement d'autre moyen de représenter la fable en question, qu'en accouplant une tête d'animal avec un corps humain, attendu que, dans la figure de l'animal entier, il eût été impossible de discerner l'animal réel d'avec l'homme qui n'en avait que l'apparence; et ce procédé, le seul qui fût permis à l'artiste, avait d'ailleurs un type antique et une autorité respectable, dans un autre système imitatif, où je présume qu'avait été puisée la première idée de la fable homérique. Je reviendrai sur ce sujet quand j'aurai fait connaître une peinture récemment découverte à Pompeï, qui semble relative à cette fable, ainsi qu'un bas-relief étrusque, le plus curieux, à mon avis, de tous les monumens qui y ont rapport, et le seul même qui en offre la représentation littérale.

La peinture de Pompeï, trouvée dans la maison dite de Castor et Pollux, est vulgairement connue à Naples sous le nom du *berger Eumène donnant l'hospitalité à Ulysse déguisé en mendiant;* dénomination contre laquelle se prononce avec raison M. le chanoine Jorio[7], en soutenant l'opinion d'un autre antiquaire napolitain, qui a cru reconnaître dans cette peinture la *magicienne Circé essayant l'effet de ses enchantemens sur un personnage* qu'ils nomment *Ulysse,* mais qui me paraît, à moi, l'*un des compagnons du héros.* Sauf ce dernier point, sur lequel je ne suis pas d'accord avec ces antiquaires, j'admets sans difficulté l'explication qu'ils

(1) C'est l'opinion de Barthélemy, *endr. cit.* p. 596, suivie en dernier lieu par M. Beck, dans son programme *de nominibus Artificum*, etc. p. 10-11

(2) *Pictur. codic. Virgil. Æn.* VII, 5, sqq., p. 129.

(3) Le dessin du manuscrit est d'une époque sans doute très-postérieure au bas relief; mais la composition devait en avoir été puisée dans quelque monument plus ancien. On sait, par le témoignage de Vitruve, que les diverses aventures d'Ulysse faisaient, dès le siècle d'Auguste, un des sujets habituels de la décoration des maisons romaines; et le dessin dont il s'agit semble effectivement emprunté de quelqu'une de ces peintures sur mur, telles que celles de la maison de Trimalcion, décrites par Pétrone, dont nous connaissons si bien à présent le goût et l'exécution. Les mêmes sujets n'étaient pas moins fréquemment employés pour la composition des pavés de mosaïque qui complétaient le système de décoration intérieure des maisons de cet âge; et l'on en a une preuve dans la mosaïque découverte à Tor-Marancio, en 1816, et représentant le *vaisseau d'Ulysse avec une Sirène et le monstre Scylla*, Millin, *Annal. Encycl.* 1817, t. III, p. 333.

(4) *Odyss.* X, 237-240, et 390-395; Virgil. *Æn.* VII, 20.

(5) Ovid. *Metam.* XIV, 303, sqq.; Horat. *Epod.* XVII, 15, sqq.

(6) Apollon. Rhod. *Argon* IV, 672 4

Θῆρες δ', οὐ θήρεσσιν ἐοικότες ὠμηστῇσιν,
Οὐδὲ μὲν οὐδ' ἄνδρεσσιν ὁμὸν δέμας, ἄλλο δ' ἀπ' ἄλλων
ΣΥΜΜΙΓΈΕΣ ΜΕΛΈΩΝ.

(7) *Guide pour la galerie des peintures anciennes*, p. 92-93, n. 1550, 2e édit., Naples, 1830.

proposent pour le monument en question[1]. On y voit une *Femme assise*, et comme *accroupie* sur une espèce de *puteus*, présentant de la main droite un *vase rempli d'une certaine liqueur*, à un *personnage* debout devant elle, et vêtu d'une tunique courte, qui s'appuie sur une simple haste. Ce que cette composition singulière offre de plus curieux dans les détails, en même temps que de plus propre à en déterminer le sujet, c'est, en premier lieu, l'espèce de *chapeau rond et plat*, terminé en une longue aigrette, qui doit être une coiffure symbolique, telle qu'elle convenait à la magicienne *Circé*[2]. La *baguette*, ῥάβδος[3], qui se voit près de la Femme assise, est un autre attribut de Circé qu'il est encore moins possible de méconnaître; et le *vase*, où elle avait mêlé à la nourriture préparée pour ses hôtes des herbes malfaisantes[4], répond assez bien à cette destination, par la manière dont il est figuré sur notre peinture. Il n'y a que l'attitude de la magicienne, assise sur une espèce de cuve ou de bassin, où j'ai cru voir un *puteus*[5], qui offre une particularité embarrassante, par la nou-

(1) J'ai sous les yeux un dessin de cette peinture, que j'ai dû à l'amitié de M. C. Bonucci, architecte des fouilles de Pompeï et d'Herculanum, et pour lequel il m'est doux de lui témoigner ici ma reconnaissance.

(2) Ce *chapeau* est précisément l'espèce de coiffure de femme nommée Θολία, à cause de sa forme pareille à celle d'un *Tholos*, θολοειδής, et qui est ainsi décrite par Hesychius, *v.* Θολία· πέτασος εἰς ὀξὺ συνηγμένος; cf. *Lexic. Rhetor. ap.* Eustath. *ad Odyss.* x, p. 795, 31 : Θολία δὲ θηλυκῶς πῖλος εἰς ὀξὺ ἀπολήγων. C'était conséquemment un *chapeau rond, à large bord, terminé en pointe*, tel absolument qu'il est figuré sur notre peinture; de plus, il était fait *de paille* ou *de jonc*, pour être plus léger, et pour servir à abriter le visage contre les ardeurs du soleil; c'est ce qui résulte clairement du témoignage de Pollux, x, 127, Θολία, πλέγμα τι θολοειδὲς ἐπὶ σκιᾷ; cf. *ibid.* vii, 174 : Θολία δ' ἐκαλεῖτο πλέγμα τι θολοειδὲς, ᾧ ἀντὶ σκιαδίου (*en guise d'ombrelle*) ἐχρῶντο αἱ γυναῖκες; en ajoutant à cette notion celle que nous fournit Hesychius, au mot Σαλία, qui était le nom donné à la même espèce de coiffure dans le dialecte lacédémonien : Σαλία, πλέγμα καλάθῳ ὅμοιον, ὃ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φοροῦσιν αἱ Λάκαιναι· οἱ δὲ, θολία. Nous avons un exemple de l'usage où étaient les femmes grecques de porter de ces sortes de *chapeaux*, pour se mettre à couvert de la chaleur du jour, dans ce passage des *Syracusaines* de Théocrite, *Idyll.* xv, 39 : τὠμπέχονον φέρε μοι, καὶ τὰν θολίαν, où le Scholiaste explique à tort le mot θολίαν par les mots σκιάδιον et πέτασον, deux termes qui sont loin d'être synonymes, attendu qu'ils désignent deux choses que Pollux distingue très-bien l'une de l'autre, x, 127, et qui ne se ressemblent en effet que par le service qu'elles rendent contre la chaleur, c'est à savoir, l'*ombrelle* ou *parasol*, σκιάδιον, et le *chapeau de paille à large bord*, θολία, πέτασος θολοειδής; et il y a lieu d'être surpris que Valckenaër, qui a fait d'ailleurs sur ce passage de Théocrite des observations pleines de ce profond savoir et de cette ingénieuse sagacité qu'on lui connaît, relativement aux formes diverses du *pétasos*, du *pîlos* et de la *causia*, ait approuvé sans restriction et admis sans difficulté cette glose du Scholiaste, *ad* Theocrit. *Adoniazus.* p. 339-342. Mais, pour revenir à notre peinture et au *chapeau* de forme si singulière qui s'y voit sur la tête de Circé, je dois observer qu'il s'est rencontré un autre exemple de ce *chapeau* sur une des peintures de la *maison* dite *du Questeur*, récemment découverte à Pompeï. Cette peinture représente un paysage orné de fabriques, avec deux personnages, l'un desquels paraît être une *prêtresse*, tenant une *patère* et un *flambeau;* l'autre un *jeune pêcheur assis*, la tête couverte d'un *chapeau* pareil à celui de notre Circé; et parmi les détails neufs et curieux dont cette peinture est enrichie, on remarquera sur-tout l'espèce d'*autel creux*, ayant servi à contenir des liquides, *vasca sacra destinata ad uso di contenere liquidi*, qui offre avec le vase sur lequel Circé est assise une analogie si frappante de forme et de destination; voy. le *Real Mus. Borbon.* t. VI, tav. lv, p. 1-5. J'ajouterai encore que le *chapeau* dont il est question doit avoir eu ici quelque intention particulière, d'après le rapport qu'offre ce trait de costume de notre magicienne avec celui du cynique Ménippe, dans la scène de *nécyomancie* décrite par Diogène de Laërte, vi, 102 : πῖλος ἀρκαδικὸς ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, ἔχων ἐνυφασμένα τὰ δώδεκα στοιχεῖα. M. Boettiger a parfaitement montré, dans son savant et ingénieux commentaire sur ce passage, voy. *les Furies*, not. ix, p. 109-111, trad. franc., qu'il s'agissait ici d'un de ces *chapeaux arcadiens à large bord*, κυκλὰς ἀρκαδικῆς κυνῆς, Schol. Aristophan. *ad Av.* 1203; cf. Toup. *Epist. crit.* p. 42, *bord* sur lequel étaient tressés avec de la paille ou du jonc les *douze signes du zodiaque*, δώδεκα στοιχεῖα, emblème astrologique approprié à la scène jouée par Ménippe; et il résulte encore de ce trait de mœurs grecques, qu'un chapeau de cette forme, avec l'ornement en question ajouté sur le bord, avait bien pu devenir d'un usage commun et familier dans cette classe de *magiciens*, στοιχειωματικοί, Salmas. *de Ann. climact.* p. 576, qui s'était si fort multipliée à cette époque de l'empire où fut exécutée notre peinture; conséquemment aussi, que le même chapeau put y être donné au même titre à la magicienne Circé.

(3) Homer. *Odyss.* x, 238, 389.

(4) Idem, *ibid.* 235 6 :

ἀνέμισγε δὲ σίτῳ
Φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοίατο πατρίδος αἴης.

(5) La forme de ce bassin m'a suggéré l'idée que ce pouvait être un *puteus*, et cette idée se trouve encore justifiée par un usage domestique des anciens auquel Virgile fait allusion, *Georgic.* iii, 329, usage attesté, entre autres témoignages antiques, par ce passage d'une inscription de Gruter, dlxxxviii, 3, qui vient si bien à l'appui de la peinture de Pompeï citée dans une note précédente :

STABVLVM. CVM. PRAESEPIIS. ET CELLIS
HVIC. LOCO. MACERIA. CLVSO. CEDIT
ET PVTEVS. ET PISCINA. CVM ADITO. COMM. DEPVB.

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce point d'antiquité, qui semble avoir été épuisé dans la dissertation de Pacciaudi, *Puteus sacer agri Bononiensis*, etc., Rom. 1756, 4°; et je me contenterai d'ajouter aux monumens décrits ou indiqués par ce savant antiquaire, la mention d'un *puteus* en marbre, de forme octogone,

veauté même de cette image, étrangère au récit homérique; bien qu'il ne soit pas difficile d'expliquer l'usage d'un pareil bassin, avec le vase, en forme d'amphore, debout sur le sol, dans une scène d'enchantement, où il s'agissait d'exprimer des sucs d'herbes et de plantes, pour en composer une liqueur enivrante. La présence du *chien*, accroupi aux pieds de Circé, est d'ailleurs une circonstance qui paraît décisive pour cette explication, d'après le rapport si connu de cet animal symbolique avec Hécate, et d'après son intervention habituelle dans les scènes magiques[1]. Enfin le toit grossièrement figuré comme une *chaumière*, telle que pouvait être l'*étable*, *συφεών*, où Circé enfermait ses malheureux hôtes[2], est encore une de ces circonstances qui me paraissent propres à dissiper toute espèce d'incertitude sur le sujet de cette curieuse peinture. Le même sujet s'est rencontré sur un vase peint, le seul monument de ce genre, à ma connaissance, qui ait rapport à la fable de Circé[3]. La magicienne s'y voit représentée au moment où elle touche de sa *baguette* un des compagnons d'Ulysse, dont la métamorphose commence à s'opérer; et la composition de ce sujet, ainsi réduite à ces deux personnages, devient encore un motif de plus à l'appui de notre explication de la peinture de Pompeï.

Quant au monument de l'art étrusque, qui a rapport à la même fable, il ne saurait y avoir la moindre difficulté. C'est un de ces bas-reliefs d'urne cinéraire[4], en albâtre de Volterra, conséquemment exécuté dans cette ancienne école étrusque, et provenant des hypogées de cette ville, où il était demeuré jusqu'à ce jour, sinon tout-à-fait inédit, du moins à-peu-près inconnu; car le prélat Guarnacci l'avait depuis assez long-temps publié dans son ouvrage[5], d'une manière trop propre à expliquer l'oubli complet où il était resté malgré cette publication. La dimension de ce bas-relief est la même que celle d'un autre morceau de sculpture étrusque, représentant le mythe des *Sirènes*, dont je parlerai bientôt; mais l'exécution en est bien plus grossière; ce qui indique, généralement parlant, une époque plus basse, et ce qui nous reporte probablement à la dernière période de l'art et de la civilisation étrusques. Le groupe principal est formé de *trois* des *Compagnons d'Ulysse*, avec des têtes de *bélier*, de *taureau* et de *cheval*, sur un corps humain et vêtu; c'est à-peu-près ainsi qu'on les voit figurés sur le fragment de la *Table Odysséenne*, avec l'inscription qui les désigne, ΕΤΑΙΡΟΙ ΤΕΘΗΡΙΩΜΕΝΟΙ, au moment où ils sortent, à la voix de Circé et en présence d'Ulysse, de l'étable qui les renfermait. Mais ici la composition est différente, aussi bien que l'intention qu'elle exprime. L'un de ces malheureux est *assis*, enveloppé tout entier d'un *long pallium*, où il cache sa main droite, dans une attitude qui paraît avoir été caractéristique pour indiquer un état habituel de méditation, et, dans ce cas-ci sans doute, une préoccupation douloureuse. Un autre, *debout*, dans une action violente, semble vouloir

avec un revêtement à mailles ou à écailles, figurant un grillage, sculpté sur chacune de ses faces, l'une desquelles est ornée d'un buste de personnage romain, et de l'inscription : C. FANNIVS M. F. FRATER. Ce monument curieux et unique dans son genre fait partie des marbres du musée de Parme; voyez-en le dessin et la description dans Lama, *Iscriz. antich. Parmens.* P. II, n. XXXIII, p. 89-90.

(1) Il suffit de rappeler à ce sujet le témoignage de Théocrite, *Pharmaceutr.* v. 12 : τᾷ χθονίᾳ θ' Ἑκάτᾳ, τὰν καὶ ΣΚΥΛΑΚΕΣ τρομέοντι; cf. *ibid.* 35; add. Apollon. Rhod. *Argon.* III, 1217; Lucian. *Philops.* § XXII.

(2) Homer. *Odyss.* X, 389; cf. Suid. *v.* Συφεών.

(3) Ce vase se trouve dans une collection particulière de Naples. La circonstance de la métamorphose, qui forme le trait principal de la représentation, y est traitée par un procédé analogue à celui dont s'est servi l'auteur du vase que j'ai publié, pl. XXVI B, pour rendre la substitution d'une *biche* à *Iphigénie*, près d'être sacrifiée en Aulide.

(4) Planche LXI, n. 2.

(5) *Origini Italiche*, t. I, p. 456; la planche porte cette inscription : *Circe trasforma gli uomini in bestie.* On pourrait dire de l'artiste qui a gravé cette planche, qu'il a fait à-peu-près la même chose, en faisant subir au monument original presque la même métamorphose.

déraciner un arbre qu'il a saisi des deux mains; image naïve d'une fureur insensée autant que vaine, qui s'attaque à des obstacles qu'elle ne peut abattre. Le troisième, livré aux seules idées de la sensualité et du plaisir, reçoit d'un des ministres de Circé une coupe de vin qu'on lui présente, pour achever d'y puiser l'oubli de sa raison et de soi-même; et l'on conviendra qu'en se tenant rigoureusement dans les données de la fable homérique, il était difficile d'exprimer, d'une manière plus sensible, les divers degrés d'abrutissement où étaient plongés les hôtes de Circé. La *Femme* représentée à l'extrémité de la composition, près d'une *grotte* dont l'entrée est *ombragée d'arbres*[1], et tenant à la main droite un *petit porc*, doit être *Circé* elle-même, d'après le choix de cet animal symbolique, qui exprimait sur-tout l'idée morale de la fable en question[2], et d'après la manière significative dont elle le porte[3]. Du reste, tout est traité ici dans une intention grave et sévère, bien que dans un style très-négligé, et non pas dans le goût de la caricature, comme on pourrait le croire au premier aperçu[4]. La destination funéraire de ce bas-relief suffirait seule, à défaut du caractère sérieux et naïf de la composition, tout défectueux qu'en est le travail, pour écarter une supposition de ce genre. Or, cette destination résulte indubitablement de la nature même du monument qui nous a conservé ce bas-relief, puisque c'était une urne cinéraire; et le choix d'un pareil sujet, pour un pareil usage, prouve que telle était aussi l'intention d'une peinture curieuse du *Tombeau des Nasons*[5], où les âmes des méchans sont représentées par un *porc*, un *âne* et un *mulet*, s'abreuvant aux eaux du *Léthé*, au moment où elles sont évoquées par Hermès-Psychopompe, après la durée du temps prescrit à leur expiation.

C'est maintenant le lieu d'exposer une conjecture que j'ai énoncée plus haut, sur l'origine de la fable homérique qui nous occupe, et sur le type primitif des images figurées qui s'y rapportent. On a pu remarquer que l'idée d'associer une tête d'animal avec un corps humain, idée fondamentale dans le système égyptien, fut toujours étrangère à l'antiquité

(1) Homer. *Odyss.* x, 210, ἐν βήσσῃσι; 251, ἀνὰ δρυμά; Virgil. *Æn.* VII, 11, *inaccessos lucos*. Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer de quelle manière sont représentés les Δώματα Κίρκης, sur la *Table Odysséenne*, par une construction en *pierres polies*, disposées par assises régulières et parallèles, répondant aux ξεστοῖσιν λάεσσι d'Homère, *Odyss.* x, 211; ce qui s'éloigne passablement du système de la construction dite *cyclopéenne*, observée dans les ruines antiques du mont Circé.

(2) Homère en effet n'avait connu ou décrit que la métamorphose *en pourceaux*, x, 390. ἐκ δ' ἔλασεν σιάλοισιν ἐοικότας ἐννεώροισιν. C'est la même idée qu'exprime aussi Aristophane, *in Plut.* 315: ἕπεσθε μητρὶ, χοῖροι; et on la retrouve dans l'*amica luto sus* d'Horace, *Epist.* 1, 2, 26, et dans les *remigibus porcis* de Juvénal, *Sat.* XV, 22, à travers l'antiquité tout entière.

(3) Cette manière de porter *à la main* l'animal symbolique, est constatée par un si grand nombre de monumens, sur-tout de ceux du plus ancien style, qu'il est superflu d'en citer des exemples. Je me borne à rappeler celui que nous a offert notre ciste mystique, pl. LVIII.

(4) C'est en effet par un procédé analogue, par la représentation de figures humaines avec des têtes d'animaux divers, que l'art antique se plut quelquefois à produire ce que nous appelons des caricatures, ce qu'ils nommaient communément des *Grylles*, Plin. XXXV, 10, 37; et il nous en reste un exemple dans la célèbre caricature d'*Énée* avec son père *Anchise* et son fils *Ascagne*, tous les trois métamorphosés en cynocéphales, *Pittur. d'Ercolan.* t. IV, p. 368. Quant aux témoignages antiques qui concernent ce genre de caprices que l'art des anciens semble s'être sur-tout permis à partir de l'époque alexandrine, ils ont été recueillis par Buonarotti, *Medaglioni antichi*, p. 322-24, et par les Académiciens d'Herculanum, *Pittur.* t. III, p. 333. Il faut pourtant y joindre ceux qui résultent de l'observation des vases peints, où il se rencontre des représentations conçues dans le genre grotesque, telles que celle du sujet d'*Alcmène*, du premier recueil d'Hamilton, t. IV, pl. 105; voy. aussi Tischbein, I, 41; II, 7, et 37; Millin, *Vases peints*, I, LXIII; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, LXVII, et II, XII; représentations imitées sans doute des drames satyriques, φλύακες, qui se célébraient dans la Grande-Grèce. De plus amples détails sur ce sujet, qui mériterait d'être traité dans un travail particulier, et pour lequel il existe, dans l'état actuel de la science, un assez grand nombre d'élémens nouveaux, m'écarteraient trop de mon objet principal.

(5) Bartoli, *Pictur. vet. in sepulcr. Nason.* tab. XIV, p. 135-6. C'était une image pythagoricienne, telle que Socrate l'expose dans le *Phædon* de Platon, § 13, 283, ed. Fischer., et sur-tout dans les *Mémorables* de Xénophon, 1, 3, 7, ainsi que Virgile dans son Enfer, *Æn.* VI, 743, sqq. On peut voir dans Stobée, *Eclog.* 1, 52, p. 1046, ed. Heeren., la manière dont Jamblique, et généralement les nouveaux Platoniciens, envisageaient cette fable; et l'on aura tous les renseignemens à cet égard, en y joignant ce qu'a écrit M. Creuzer, *ad* Plotin. *de Pulchritud.* p. LXXIII, et p. 280, sqq.

grecque; du moins, les rares exemples qu'on en pourrait citer chez les Grecs appartiennent-ils exclusivement aux lieux et aux temps dans lesquels s'exerça l'influence orientale. Le *Minotaure*, fable évidemment phénicienne[1], est proprement la seule figure qui continua, à travers toute la durée de l'art antique, d'être représentée avec une *tête d'animal sur un corps humain;* et cette figure resta toujours, aussi bien que le mythe même dont elle était l'expression, en dehors des traditions de l'art et de la mythologie helléniques. En effet, toutes les fois que l'art grec eut à exprimer l'idée d'une double nature, ou qu'il eut à représenter un être de cette espèce, μιξόθηρας φῶτας[2], on sait qu'il employa constamment la nature animale pour former le corps ou les extrémités de cette image composée, et la tête de l'homme pour en faire la partie supérieure; tandis que le système égyptien procéda toujours en sens contraire, c'est-à-dire qu'il plaça toujours la tête d'animal sur un corps humain, en se servant de ce dernier élément comme d'un piédestal à l'image symbolique; et c'est en cela sur-tout que consista la différence radicale du système imitatif des Égyptiens d'avec celui des Grecs. Je dirai plus; s'il y eut des mythes dont la représentation exigea que la nature animale prévalût dans la composition du signe, comme on peut le supposer dans le mythe d'*Io*, dans celui des *Harpyies*, des *Sirènes*, et de quelques autres encore, tous d'origine orientale, il est certain qu'à mesure que l'art grec se dégagea de l'influence étrangère, en se développant dans son propre principe, il ne conserva de la tête de l'animal qu'un seul élément, comme trait caractéristique, ainsi qu'on en a plus d'un exemple dans quelques-unes de ces figures, de la belle époque de l'art, notamment dans celles d'*Io*, telle que la représentaient les anciens artistes, avec une *tête de femme* et des *cornes naissantes*, βούκερως[3], et dans celles de *Méduse*, où

(1) Sur cette fable *étrangère à la Grèce*, εὐνὴν ἀλλόφυλον, comme la qualifie avec raison Agatharchide, *apud* Phot. *Cod.* CCL, p. 1326, ed. Schott., voy. la dissertation de M. Böttiger, dans ses *Ideen zur Kunstmythologie*, p. 348-355.

(2) Euripid. *Ion.* 1161; et j'observe que, de l'aveu d'Euripide, ces sortes de figures à *double nature* sont qualifiées d'*inventions propres à l'Orient*, βαρβάρων ὑφάσματα.

(3) Herodot. II, 41 : Τὸ γὰρ τῆς Ἴσιος ἄγαλμα ἐὸν γυναικήιον, βούκερών ἐστι, κατάπερ Ἕλληνες τὴν Ἰοῦν γράφουσι; vid. Creuzer. *ad h. l.* C'est en effet de cette manière, c'est-à-dire *avec des cornes naissantes sur le front*, que l'on voit *Io* représentée sur un vase peint, Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XLVI. Telle on la voit aussi sur deux peintures d'Herculanum, Jorio, *Peintur. anc.* n. 556 et 576, et sur la célèbre intaille de Dioscoride, du cabinet Poniatowsky, Visconti, *Oper. var.* II, 160, 1, et 335, 1; et je serais disposé à la reconnaître au même signe sur un masque de terre cuite coloriée, d'un charmant travail grec, trouvé à Tyndaris, en Sicile, et publié par M. Bröndsted, qui penche plutôt pour *Méduse*, d'après des motifs qui ne m'ont pas convaincu; voy. ses *Recherches et Voyages dans la Grèce*, t. II, p. 133 et 291. Mais ce qu'il importe de remarquer ici, c'est que ce type d'*Io*, avec une *tête de vache*, et plus tard avec des *cornes* seulement, était emprunté des idées et des images symboliques de l'Orient. Telle, en effet, était représentée l'*Astarté* des Phéniciens, Sanchuniat. *Fragment.* 34, ed. Orell. : ἡ δὲ Ἀστάρτη ἐπέθηκε τῇ ἰδίᾳ κεφαλῇ βασιλείας παράσημον κεφαλὴν ΤΑΥΡΟΥ; et la *vache d'or* de Jéroboam était sans doute une idole conçue dans le même ordre d'idées, Tob. I, 5, τῇ Βάαλ τῇ δαμάλει; voy. Münter, *Religion der Karthager*, § VI, 64, not. 8, et 68, not. 22. Telle était aussi la statue d'*Io*, dont il est question dans Philostrate, *Vit. Apollon.* I, 61; cf. Becker. *Specim. observat. ad h. l.*, et celle de *Tyché*, indiquée de cette manière par Lydus, *de Mensib.* p. 78 : τὴν Τύχην (Ἰοῦν?) οἱ Ἕλληνες γράφουσι βοοπρόσωπον. Effectivement, il paraîtrait que, dans la première période de l'art grec, celle où l'influence orientale s'exerçait encore dans toute sa force, *Io* était représentée sous la forme animale qui exprimait sa métamorphose; c'est ainsi du moins qu'elle apparaissait dans les sculptures qui décoraient le trône d'Apollon d'Amycles, au témoignage de Pausanias, III, 18, 7 : Ἥρα δὲ ἀφορᾷ πρὸς Ἰὼ τὴν Ἰνάχου, ΒΟΥΝ ΟΥΣΑΝ ἤδη; et cette tradition de l'art est celle qui a été suivie par le plus grand nombre des auteurs de pierres gravées, toutes les fois qu'ils ont eu à représenter *Io changée en vache et confiée à la garde d'Argus*, voyez-en des exemples, *Mus. Florent.* Gemm. t. I, LVII, 3; Schlichtegroll, *Pierr. de Stosch*, n. XXX, p. 75-77; Visconti, *Mus. Worsleyan.* IV, 3. Je ne parle pas du vase peint publié par Millin, *Vases grecs*, t. II, pl. LV, LVI, où l'on avait cru voir une scène du *Prométhée* d'Æschyle, avec le personnage d'*Io* métamorphosée en *vache*; hypothèse assez difficile à admettre, qui a été récemment combattue par M. le duc de Luynes, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 407-412, sans qu'il résulte toutefois de cette réfutation beaucoup plus de confiance pour l'opinion nouvelle qu'on a voulu y substituer. Il existait, dans l'acropole d'Athènes, une *statue d'Io*, sur laquelle Pausanias ne nous donne malheureusement aucun détail, si ce n'est qu'elle était l'ouvrage de Dinomène, I, 25, 1. Mais on peut présumer que la fille d'Inachus était représentée dans cette statue sous la forme humaine, seulement avec l'indice de sa métamorphose qu'elle portait sans doute sur le théâtre d'Athènes, et qui l'y faisait désigner par les épithètes de Βούκερως et de Κεράστης, Æschyl. *Prometh.* 588, de même qu'*Actéon* s'y montrait avec un appendice semblable, Κερασφόρος, Pollux, IV, 141, pour indiquer sa métamorphose; et l'on peut se faire une idée de cette manière abréviative de représenter la

l'euphémisme de l'art alla jusqu'à donner progressivement au masque hideux de la Gorgone africaine le plus haut degré de la beauté humaine[1]. Il en fut de même pour les figures de *Fleuves*, qui, d'après une tradition puisée sans doute aussi aux sources orientales, avaient d'abord offert le mélange de la nature animale avec la *tête de l'homme*, ἀνδροκέφαλον[2], comme on les voit encore représentés sur les médailles de *Naples* et de *Géla;* ainsi que l'était le *Céphissos*, sur les anciens monumens de l'Attique qu'Euripide avait en vue[3], et comme nous apparaît aussi l'*Achéloüs*, sur un beau vase peint d'Agrigente[4]; mais qui, ramenés peu-à-peu à la forme humaine tout entière, à mesure que l'art grec acquérait tout son développement, ne retinrent de l'ancien type oriental qu'un seul trait de la nature animale, une *corne naissante* sur le front, βούκερως[5], tel qu'on voit l'*Achéloüs* lui-même figuré sur une rare médaille de Métaponte[6], pour ne point parler de tant d'autres figures semblables, l'*Hipparis*, le *Selinos*, l'*Hypsas*, si connus des antiquaires.

Mais, pour ne pas trop nous écarter de notre sujet, s'il exista dans la Grèce quelque figure humaine à tête d'animal, telle que le *Bacchus à tête de lion*, vieille idole des Samiens[7], ou telle que l'ancien simulacre de *Cérès*, *vêtu de noir*, avec une *tête et une crinière de cheval*, qui se voyait encore en Arcadie au temps de Pausanias[8], ce devait être, ainsi qu'on peut le présumer, dans ce dernier cas, d'après la matière même de cette statue, *le bois*, ξόανον, et d'après tous les traits de la description qu'en fait Pausanias, une de ces statues primitives, Δαίδαλα, venues originairement de l'Orient, ou reproduites dans l'enfance de l'art grec; monumens d'un art informe, qui avaient cessé d'être intelligibles au sein d'une civilisation perfectionnée; idoles surannées, pour l'explication desquelles on était obligé d'inventer des mythes nouveaux, au lieu de reconnaître qu'elles avaient été produites dans un système d'idées étranger à la Grèce. Si quelques autres figures, d'un ordre purement allégorique, telles que le *Phobos à tête de lion*[9], le *monstre Poinê*, du monument de Corœbus, à Mégare[10], offraient des images du même genre, on doit dire qu'elles provenaient aussi de la même époque,

fable d'*Actéon*, d'après le vase peint d'Eboli, où le Héros, *avec des cornes sur la tête*, κεραστφόρος, est en proie aux morsures de trois de ses chiens; voy. les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. IV, p. 407, tav. agg. D, 1 et 2.

(1) Il suffit de comparer avec les anciens monumens de l'art, tels que la célèbre métope du temple de Sélinonte et les vases peints, de fabrique primitive, où *Méduse* est représentée, les monumens d'une époque plus récente et du beau temps de l'art, entre autres les pierres gravées qui portent les noms de *Solon* et de *Sosthénès*, pour se convaincre que, dans ce long espace de temps, et sur cette longue suite de monumens, le type de Méduse parcourut en effet tous les degrés par lesquels l'imitation a pu passer de la nature animale à la perfection de la beauté humaine. Ces monumens sont trop nombreux et trop connus pour avoir besoin d'être cités.

(2) Tels que Nonnus nous représente les compagnons de Bacchus; *Dionys.* XXI, 217, sqq.:

ἐπεὶ διδυμαονι μορφῇ
Εἰσι νόθοι ΤΑΥΡΟΙ τε καὶ ἈΝΕΡΕΣ· ἀμφότερον γαρ
Καὶ ΒΟΟΣ εἶδος ἔχουσι καὶ ἈΝΔΡΟΜΕΟΙΟ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

(3) Euripid. *Ion.* 1261: Ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ.

(4) Ce vase a été publié par M. Millingen, dans les *Transact. of the royal Society of Literat.* vol. I, P. I, p. 142, avec deux pierres gravées, d'ancien style, qui se rapportent au même sujet, et sur lesquelles *Achéloüs* offre aussi une *tête humaine* avec des *cornes de taureau*.

(5) Lycophr. *Cassandr.* 730. Les témoignages classiques sur ce point d'antiquité grecque ont été rassemblés par Meursius, dans son commentaire, t. III, p. 1280, ed. Müller.

(6) Voy. Millingen, *anc. Coins*, pl. 1, fig. 21; Osann, *Kunstblatt*, 1831, n. 16 et 17, p. 61-64, 67-68.

(7) Plin. *Hist. nat.* VIII, 16, 21, t. II, p. 85, ed. Sillig.

(8) Pausan. VIII, 42, 3: Γυναικὶ δὲ ἐοικέναι τὰ ἄλλα, πλὴν κεφαλην· κεφαλὴν δὲ καὶ κόμην εἶχεν ἽΠΠΟΥ; cf. *ibid.* 5,5. C'était sans doute de la même manière, avec un *masque de cheval*, qu'était représentée sur le théâtre d'Athènes, *Évippé*, *fille de Chiron*, transformée *en cavale*, dans une tragédie d'Euripide, Pollux, IV, 141: Εὐίππη (al. Ἵππη) ἡ Χείρωνος, ὑπαλλαττομένη εἰς ἵππον παρ' Εὐριπίδῃ; fable singulière, qu'on avait cru voir représentée sur une des peintures d'Herculanum qui ont le plus exercé la sagacité des savans; voy. *Neapels ant. Bildw.* I, 430, et Jorio, *Peintur. anc. du mus. de Naples*, p. 40-42. J'observe qu'il n'est fait mention de cette particularité, non plus que du drame d'Euripide, sous aucun des noms qui sont cités par les anciens, *Hippé*, *Évippé*, *Mélanippé*, dans le travail si savant d'ailleurs et si complet de Matthiæ, sur les tragédies perdues d'Euripide.

(9) Pausan. V, 19, 1; cf. Fac. *Excerpt.* è Plutarch. p. 70.

(10) Pausan. I, 43, 7.

du temps où s'exerçait encore, avec plus ou moins d'énergie, l'influence du goût oriental sur les productions primitives du génie grec. Mais à mesure que cette influence décline, il est curieux de voir diminuer successivement et disparaître enfin, chez les Grecs, les traces de ce goût symbolique de l'antique Égypte, qui exprimait une idée, une intention morale, en plaçant une tête d'animal sur un corps humain; et il semble qu'on pourrait appliquer à cet affranchissement progressif, à cette émancipation graduelle de l'art grec, la belle image d'Homère qui nous représente les compagnons d'Ulysse, touchés par la baguette magique de Circé, se dégageant peu-à-peu de l'enveloppe grossière qui les recouvre, et se dépouillant de toutes les parties de l'animal pour redevenir *de nouveaux hommes, plus grands et plus beaux* qu'ils n'étaient auparavant[1].

Il suit de là, si je ne me trompe, que la fable des compagnons d'Ulysse transformés en bêtes, n'a pu être conçue et exprimée, comme elle l'est dans Homère, qu'à une époque et dans un pays où régnait encore, dans toute sa force, l'influence du goût égyptien[2]; et si l'on peut douter, d'après le seul exemple fourni par le coffre de Cypsélus, et d'après le silence de l'antiquité tout entière, qu'une image d'accord en tout point avec le récit homérique en ait jamais été réalisée par l'art grec, il devient manifeste que cette image n'a pu être puisée qu'à une source étrangère. Nous sommes donc amenés à cette conséquence, que c'est la vue des monumens égyptiens, remplis d'images symboliques de cette espèce, qui donna l'idée de la fable rédigée par l'auteur des poésies homériques, et qui en fournit le type. Nous verrons bientôt qu'il en fut ainsi du mythe des *Sirènes*, dont la première invention dériva de la même source, et dont l'expression figurée, telle qu'elle se produisit sur les plus anciens monumens de l'art grec, resta toujours conforme à son modèle primitif. Telle fut aussi l'origine de beaucoup de mythes particuliers, qui ne se rattachent difficilement, et par des rapports forcés et bizarres, au système général de la mythologie hellénique, que parce qu'ils étaient dérivés d'anciens monumens de l'art, produits sous l'influence d'idées étrangères; et peut-être n'a-t-on pas encore, dans les questions qui touchent à la fois à l'histoire de l'art et à l'intelligence de la mythologie grecque, donné une part assez large à la recherche et à l'explication de ces sortes de mythes locaux ou particuliers, qui proviennent directement des monumens de l'art, qui ne sont, pour ainsi dire, que des traductions en langage hiératique d'anciennes images figurées. Un savant à qui l'on doit beaucoup d'idées neuves et fécondes, M. Creuzer, a déjà montré quel fruit on pourrait retirer d'une pareille étude, si l'on voulait, à son exemple, se livrer à la recherche des mythes grecs qui procèdent immédiatement des monumens de l'art; et la *Fable d'Arion*[3], proposée comme un essai de cette doctrine nouvelle, n'est pas une des applications les moins frappantes dont elle serait susceptible, à mon avis. Mais en attendant que cet utile travail s'accomplisse, je crois pouvoir, à mon tour, ranger dans la classe des mythes produits par l'inspection ou sous l'influence des images symboliques de l'antique Égypte, la fable homérique des compagnons

(1) Homer. *Odyss.* x, 393-6.

(2) Cette notion s'accorde d'ailleurs avec l'origine orientale du personnage de Circé et des autres membres de sa famille, tous issus d'Hélios et d'Hypérion: généalogie qui indique évidemment une extraction asiatique: Hesiod. *Theogon.* 1010, cf. Orph. *Argonaut.* 1221-2:

Ἠελίου θυγάτηρ· (Κίρκην δέ ἑ κικλήσκουσιν
Μήτηρ Ἀστερόπη καὶ τηλεφανὴς Ὑπερίων).

(3) Voyez la curieuse dissertation de ce savant intitulée *Mythorum ab artium operibus profectorum exemplum proponitur.* Marburg. 1803, in-4°.

d'Ulysse changés en bêtes; et l'expression figurée de cette fable, telle que nous la présente notre bas-relief étrusque, conforme au modèle égyptien, et d'accord avec l'image d'un poëte alexandrin, devient un trait tout-à-fait remarquable de cette influence du symbolisme oriental sur les monumens de la civilisation étrusque, qui se montre de plus en plus sensible à mesure qu'on remonte vers le berceau même de cette civilisation. C'est sans doute là ce qu'offre de plus important, pour l'histoire de l'art, ce bas-relief étrusque, d'un assez médiocre intérêt sous le rapport du style et de l'exécution.

§ IV.

La *Nécyomancie* est un des traits de l'*Odyssée* dont on a pu s'étonner avec le plus de raison que les monumens de l'antiquité nous aient offert jusqu'ici si peu d'images ou de réminiscences. Un sujet tel que celui-là, puisé directement aux sources homériques, illustré par les talens de deux des plus grands peintres de l'antiquité, Polygnote[1] et Nicias[2], sans compter l'usage populaire qui s'en était fait, chez les Grecs, à diverses époques de l'antiquité[3]; un sujet d'ailleurs si favorable à l'imitation, et qui se prêtait si naturellement à une application funéraire, aurait dû trouver place sur cette foule de vases peints, ornés d'images funèbres, à raison de leur destination même. Cependant, si l'on excepte le bas-relief Albani,

(1) Pausan. x, 28; voy. Boettiger, *Archäol. der Maler*. 344, ff.

(2) Plin. xxxv, 40,28. Il exista dans l'antiquité un assez grand nombre de peintures du même genre, dues à des artistes moins célèbres; c'est du moins ce qu'on peut inférer, à défaut de témoignages plus précis, de ce passage de Cicéron, *Tusculan.* i, 6: «Quid negotii est, hæc Poetarum et PICTORVM portenta «convincere?» et plus positivement encore de celui-ci d'une harangue de Démosthène, *Contr. Aristogit.*: μεθ' ὧν δ' οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀσεβεῖς γράφουσιν ἐν Ἅιδου; voy. sur ce passage la remarque de Valckenaër, *ad* Théocrit. *Adoniaz.* 372.

(3) Il suffit de rappeler la scène de la *Nécyomancie* jouée publiquement dans les rues de Thèbes par le cynique Ménippe, auteur d'un livre intitulé Νεκυία, Diogen. Laert. vi, 101. Cette anecdote est rapportée à-peu-près dans les mêmes termes par Suidas, *v.* φαιός, et par Diogène de Laërte, vi, 102, qui tous deux avaient puisé à la même source, dans l'ouvrage d'Hippobotus, Ἀναγραφὴ τῶν Φιλοσόφων, bien qu'ils diffèrent sur le nom de l'acteur de cette scène hardie et bizarre, que l'un appelle *Ménippe*, et l'autre *Ménédème*. Mais, indépendamment du livre sur la *Nécyomancie* attribué à Ménippe, qui autorise à croire que c'est bien en effet ce philosophe cynique qui aura voulu se donner le divertissement public de mettre en action ce qu'il avait écrit dans son livre, en se chargeant lui-même du principal rôle dans cette comédie, c'est aussi ce qu'on peut inférer du dialogue de Lucien, intitulé Μένιππος, ἢ Νεκυομαντεία, III, 1-28, Bipont., où ce même Ménippe remplit précisément le même rôle dans une scène semblable. C'est un rapprochement qui avait échappé à tous les commentateurs de Lucien, et dont M. Boettiger s'est servi pour prouver que Ménippe avait réellement paru en public sous le costume décrit par Diogène de Laërte, en acteur d'une *Nécyomancie*; voy. sa *Dissertat. sur les Furies*, p. 29, not. 58, trad. franc.; et du reste, ce dialogue de Lucien, qu'il soit de Lucien lui-même, ou, ce qui est plus probable, d'un écrivain qui cherchait à imiter sa manière, est un nouveau témoignage de l'espèce de popularité qu'avaient obtenue, à l'époque dont il s'agit, les traditions relatives à la nécyomancie. C'est ce qui résulte plus positivement encore d'un passage de Plutarque, où il est question des prestiges de toute espèce, τερατουργίαι, des artifices de parole, διαθέσεις ὀνόμασι φοβεροῖς, auxquels on avait recours, en traitant ces sortes de sujets, pour agir fortement sur l'imagination et sur les sens des personnes crédules, qui de tout temps ont formé la majorité du genre humain, *de aud. Poët.* VI, 59, ed. Reisk.: Πάλιν αἱ περὶ τῆς ΝΕΚΥΙΑΣ τερατουργίαι καὶ διαθέσεις ὀνόμασι φοβεροῖς ἐνδημιουργοῦσαι ΦΑΣΜΑΤΑ καὶ ΕΙΔΩΛΑ ποταμῶν φλεγομένων, καὶ τόπων ἀγρίων, καὶ κολασμάτων σκυθρωπῶν, κ. τ. λ. cf. Wyttenbach. *Animadv.* I, 136. De pareilles images étaient sans doute empruntées de représentations dont la poésie et la peinture avaient fait les frais, dont le théâtre à son tour s'était emparé, Heyn. *Excurs.* ii, *ad Æn.* vi; et qui sans doute aussi avaient été plus d'une fois produites en réalité, comme nous l'apprenons par l'exemple de Ménippe; indépendamment des traits isolés d'*évocation des mânes*, qui constituaient, comme on sait, une espèce particulière de divination, et qui avaient fait donner à cette classe de devins le nom de Νεκυομάντεις, Strabon. xvi, 1106, A. C'est sur-tout dans la Thessalie qu'il existait de ces sortes de devins et de jongleurs, γόητες, à l'intervention desquels les personnages les plus graves de la Grèce ne dédaignaient pas d'avoir recours dans les cas les plus importans. Le trait raconté par Hérodote, v, 92, 7, et qui se rapporte à une circonstance célèbre de l'histoire des Bacchiades de Corinthe, où l'on envoya consulter l'*oracle des morts*, νεκυομαντήϊον, de la Thesprotie, le prouve suffisamment; et nous avons, pour les *Nécyomancies thessaliennes*, invoquées par les Spartiates dans une occasion à-peu-près pareille, le témoignage du Scholiaste d'Euripide, qui se fonde sur l'autorité de Plutarque, et que je crois devoir rapporter ici textuellement, *ad Alcest.* 1128: Ψυχαγωγοί τινες Γόητες ἐν Θετταλίᾳ οὕτω καλούμενοι, οἵ τινες καθαρμοῖς τισι καὶ γοητείαις τὰ ΕΙΔΩΛΑ ἐπάγουσί τε καὶ ἐξάγουσιν, οὓς καὶ Λάκωνες μετεπέμψαντο, ἡνίκα τὸ Παυσανίου εἴδωλον ἐξετάραξε τοὺς προσιόντας τῷ ναῷ τῆς Χαλκιοίκου, ὡς ἱστορεῖ Πλούταρχος ἐν ταῖς Ὁμηρικαῖς Μελέταις.

où Winckelmann découvrit le premier un trait de la nécyomancie homérique, c'est à savoir *Ulysse interrogeant Tirésias*[1], et peut-être une ou deux pierres gravées, où le personnage d'Ulysse, dans une attitude à-peu-près semblable, doit se rapporter à la même circonstance[2], je ne crois pas qu'on ait encore reconnu ce sujet sur d'autres monumens antiques, et en particulier sur des vases peints.

Il en est un cependant dont la composition a résisté jusqu'ici à tous les efforts qu'on a faits pour en rendre compte, et qui pourrait, à mon avis, s'expliquer dans cette hypothèse bien mieux que dans aucune autre. C'est un vase, de la bibliothèque du Vatican, publié dans le recueil de Passeri[3], et reproduit récemment dans celui de M. Inghirami[4]. On y voit *deux Personnages*, conversant ensemble, debout, l'un vis-à-vis de l'autre, et derrière eux, un second groupe, séparé de celui-là par une *colonne* que surmonte une *petite statue*, et composé de *trois Femmes*, en des attitudes diverses. Passeri avait cru voir dans cette composition très-remarquable *Ulysse s'entretenant avec Agamemnon, dont la famille, assise à l'écart, prêtait l'oreille à cet entretien;* et ce n'était certainement pas l'une des explications les moins heureuses de cet antiquaire, dont les erreurs doivent en général s'imputer bien moins à lui-même qu'au temps où il a vécu, et à l'insuffisance des monumens. L'interprétation nouvelle de M. Inghirami, qui a cru voir ici *Orphée devant Pluton*, avec *Proserpine*, *Eurydice* et *une troisième Femme inconnue*, cette interprétation, dis-je, me semble beaucoup moins d'accord avec l'état actuel de la science; j'ai déjà eu occasion[5] d'en dire mon avis à une époque où je ne me croyais point encore en mesure d'opposer à cette explication, toute fondée sur des suppositions gratuites, non plus qu'à celle de Passeri, qui ne me satisfaisait pas davantage, une interprétation plus plausible. Depuis, un examen plus attentif de ce vase m'a suggéré l'opinion que je vais exposer ici en peu de mots.

J'y reconnais *Ulysse debout*, la tête couverte du *pilos*, dans un costume plus riche qu'on ne le lui voit communément, mais qui n'est pas non plus sans exemple sur les vases, où tant de personnages grecs se montrent vêtus d'une manière presque orientale, sans qu'on puisse se rendre compte de cette particularité, autrement que par un caprice de l'artiste, ou par des traditions d'école et de fabrique; peut-être aussi, parce que le modèle en était emprunté des représentations scéniques[6]. L'autre *Personnage*, aussi *debout*, la tête couverte du long péplus qui l'enveloppe[7] par-dessus sa tunique, et appuyé sur un *sceptre*, doit être *Tirésias*, tel en effet qu'il apparaît, interrogé de même par Ulysse, sur le bas-relief Albani. L'entretien se passe près du *temple d'Apollon*, à *Cumes;* lieu célèbre, dès la plus haute an-

(1) Winckelmann, *Monum. ined.* n. 157. Millin, *Galer. mythol.* pl. CLXXV, n. 637; *Monum. ant. da Mus. Napol.* II, 64.

(2) Une de ces pierres a été décrite par Visconti, *Oper. var.* t. II, n. 398.

(3) *Pictur. Etr. in vasc.* t. I, tab. XIII. Ce vase avait été publié d'abord parmi les monumens ajoutés à l'ouvrage de Dempster, pl. LXIV; et il se retrouve aussi dans le premier recueil d'Hamilton, III, 41.

(4) *Monum. etr. ined.* ser. V, tav. XLIV, p. 435, sgg.

(5) Voy. *Achilléide*, p. 19, et *Orestéide*, p. 122, not. 1.

(6) Je rappelle à cette occasion le trait du Sybarite Alcisthénès, qui exposa dans le temple de Junon Lacinienne, à l'époque de la *Panégyris* qui y attirait un si grand concours de peuple, un magnifique manteau d'étoffe teinte en pourpre, *ἱμάτιον ἁλουργὲς*, et orné de figures brodées, *ζωδίοις ἐνυφασμένοις*, parmi lesquelles l'auteur à qui nous devons cette notion curieuse, cite des figures de *Perses*, *Πέρσαις*, et d'*Habitans de Suse*, *Σουσίοις*, avec celles de plusieurs divinités grecques; Aristot. *de Mirabil.* c. XCIX, p. 201-2, ed. Beckmann.; cf. Athen. XII, 11, 541; et j'en tire cette induction que le luxe des vêtemens asiatiques, et la connaissance des riches costumes propres aux divers peuples de l'Orient, étaient familiers aux Grecs italiotes, auteurs du plus grand nombre de nos vases peints, à l'époque où cette fabrication était le plus florissante.

(7) Voy. les observations que j'ai faites au sujet de cette particularité, en expliquant un bas-relief à la fable d'*Achille à Scyros*, où j'ai cru voir, dans une figure de *Femme voilée*, l'*âme* de la défunte; *Annal. de l'Instit. archéol.* t. IV, p. 320-32, tav. agg. D.E.

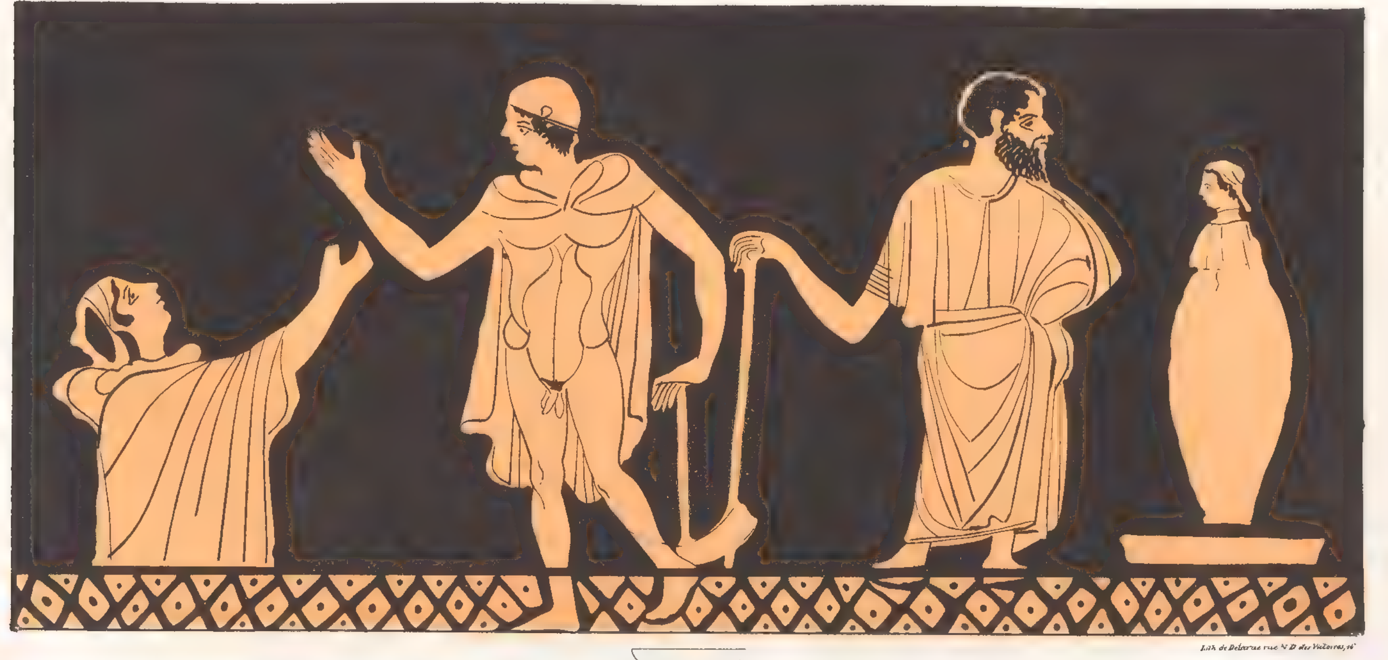
tiquité, par un *oracle des morts*, et devenu le théâtre de ces *Nécyomancies étrusques*, Τυῤῥηνῶν Νεκυομαντεῖαι, de ces *Sacra Acheruntica*[1], auxquels le voisinage du *lac Achéron* et du *lac Aornos* avait servi d'origine ou de prétexte; si toutefois ces dénominations mêmes ne se liaient à un système d'idées dérivé d'une même source et appliqué dans des localités différentes[2]. Du reste, que le lieu de la scène soit au voisinage d'un temple d'Apollon, et sans doute de celui de Cumes, c'est ce qu'indique ici la *colonne* surmontée d'un *simulacre d'Apollon*[3]. Cette colonne a d'ailleurs un autre objet, qui n'est pas moins dans les habitudes de l'art antique; elle sert à isoler le groupe précédemment décrit de celui des *trois Femmes* placées à l'écart. La première de ces Femmes, assise sur un *siége élevé*, θρόνος, la tête ornée d'une *mitre* somptueuse de laquelle pend un *voile*, καλύπτρα, d'étoffe tarentine, me paraît être *Pénélope*, entre ses deux compagnes habituelles, *Eurynome* et *Mélantho*, dont l'une, debout auprès d'elle, semble lui adresser des paroles de consolation et d'espérance, et l'autre, assise sur un meuble d'une forme humble et commune, peut-être la *pyxis*, où sont renfermés la laine et les

On sait d'ailleurs, par le témoignage d'un assez grand nombre de monumens, que c'était là la manière habituellement employée pour représenter les *ombres;* et il me suffit de rappeler l'*ombre d'Alceste*, ramenée des enfers par Hercule, telle qu'on la voit dans une peinture du *Tombeau des Nasons*, tab. x; attendu que cette image se rapportait précisément à la doctrine de la ψυχαγωγία; je reviendrai sur ce sujet dans les *Additions*.

(1) M. K. Ott. Müller a rassemblé, *die Etrusker*, III, 2, 4, et 4, 7, 42), tous les témoignages qui nous restent sur ce point d'archéologie étrusque. Ce savant est d'avis, d'après le nom même de *Sacra Acheruntica*, qui décèle une origine grecque, que les Étrusques furent initiés à cette institution par leurs rapports avec les Grecs de la Campanie, où l'*oracle des morts* était établi aux environs de Cumes dès la plus haute antiquité; et il présume que c'est de la Thesprotie qu'a dû passer, sur le sol italique, à la suite de l'émigration œnotrienne, cette *évocation des mânes*, avec les noms d'*Aornos* et d'*Achéron*, originaires de l'Épire. Il y a lieu de croire aussi que l'Orient fut le premier berceau de ces *nécyomancies* grecques et étrusques, d'après l'étroite relation que l'antiquité elle-même avait reconnue entre les *Sacra Acheruntica* des Étrusques et les *nécyomancies Chaldéennes*, Theodoret. *Græc. affect. Curat.* x, p. 950, t. IV, ed. Schulze : Ἐν τῇ Τυῤῥηνῶν καὶ Χαλδαίων τῆς νεκυομαντείας τὰ ζοφώτατα ἄντρα, κ. τ. λ.; cf. *ibid.* p. 964. C'est d'ailleurs un fait établi par des témoignages positifs, que cette espèce de divination par l'*évocation des mânes* était particulière à l'antique Asie. Le récit de Ménippe, dans le traité de Lucien, ne peut se fonder que sur une opinion généralement admise, que sur un fait notoire; et il en est de même de cette assertion du grave Strabon, XVI, 1106, A : Παρὰ δὲ τοῖς Πέρσαις οἱ Μάγοι, καὶ ΝΕΚΥΟΜΆΝΤΕΙΣ,.... παρὰ δὲ τοῖς Ἀσσυρίοις οἱ Χαλδαῖοι; voy. à ce sujet Tiedemann, *de Arte magica*, c. 5, p. 30; Hemsterhuis, *ad* Lucian. III, 339, Bip.; Boettiger, *Kunstmythol.* 113; et ce qui achève de prouver que cette institution, importée de l'Orient dans la Grèce comme dans l'Étrurie, y fut toujours regardée comme étrangère à la civilisation proprement hellénique, c'est la manière dont en parle Platon; voy. Ruhnken. *ad* Tim. *Lexic.* p. 114, sqq.

(2) On sait qu'il exista un *oracle des morts*, νεκυομαντεῖον, à Aorne, en Thesprotie, Pausan. IX, 30, 3; oracle qui fut consulté dans une circonstance importante de l'histoire de Corinthe, Herodot. v, 92, 7; et il ne serait pas impossible qu'une rare médaille d'Épire, attribuée à un peuple nommé *Aidonitès*, Mionnet, *Supplém.* III, p. 418, pl. XIII, n. 5, avec le type du *Cerbère* et la lettre initiale A, eût quelque rapport avec cette institution. A la vérité, il règne encore beaucoup d'incertitude sur l'attribution de cette médaille, que quelques numismatistes, entre autres M. de Cadalven, *Choix de méd. grecq.* p. 154, assignent à la Béotie, en se fondant sur les lettres ΕΛΕΟ, que porte une de ces médailles, et qui paraissent désigner une ville d'*Eléon*, située dans le territoire de Tanagre, Strabon. IX, 405. Mais on n'a pas fait attention qu'il existait précisément dans cette partie de l'Épire où était situé l'*oracle des morts*, et dont *Éphyre* était la capitale, une ville nommée Ἔλαια, Scylac. *Peripl.* p. 254, ed. Gail., dont le territoire s'appelait Ἐλαιάτις, ou Ἐλαιῶτις, Thucydid. I, 46; cf. Holsten. *ad* Stephan. Byz. *v.* Ἐλαία, p. 109; Ducker *ad* Thucyd. *l. l.*; add. Palmer. *Antiq. græc.* p. 281 et 292, et c'est dans les ruines mêmes d'*Ephyre* que fut trouvée celle de ces médailles décrite par M. Pouqueville, *Voyage de la Grèce*, t. II, p. 141, laquelle se conserve actuellement au cabinet du Roi. Il y a donc tout lieu de croire que ces médailles appartiennent réellement à cette contrée de l'Épire, comme la fabrique autorise aussi à le penser; et que le type du *Cerbère*, au revers de la tête de *Cérès* (et non de *Pluton*), avec la lettre initiale A, répétée de chaque côté, se rapporte en effet à l'*oracle des morts*, dont la célébrité était si ancienne, et qui faisait considérer tout ce pays, même dans les temps historiques, comme l'empire du redoutable Aidoneus; voy. K. Ott. Müller, *die Dorier*, I, 418. Et ce qui achève de donner toute probabilité à cette conjecture, c'est que Scymnus de Chios désigne précisément un oracle des morts par des expressions qui s'accordent avec le type de la médaille, v. 248 : Κερβέρειον ὑπὸ χθονὶ Μαντεῖον.

(3) C'est de la même manière, par une *statue d'Apollon* érigée sur une *colonne*, que le sanctuaire de ce dieu, à Delphes, est désigné sur plusieurs des monumens qui ont rapport au mythe d'Oreste; voy. celui que j'ai publié, *Orestéide*, pl. XXXII, 2, p. 198; et c'est encore de cette manière que le temple de Diane, à Aulis, est indiqué sur notre peinture de Pompeï, représentant le *sacrifice d'Iphigénie*, pl. XXVII. Il se pourrait aussi que cette colonne eût rapport à une circonstance indiquée par le Scholiaste de Lycophron, *ad* v. 708 Ἱστορεῖται γὰρ ὅτι μετὰ τὸ ἀνελθεῖν ὁ Ὀδυσσεὺς ἐκ τοῦ Ἅιδου, ἀνιέρωσε ΚΙΟΝΑ τῷ Ἅιδῃ καὶ τῇ Περσεφόνῃ, κ. τ. λ. Je rappelle à cette occasion un curieux bas-relief publié par Buonarotti, *Medagl. ant.* Frontisp., et reproduit par Venuti, *Favol. di Circe*, p. 4, où ces antiquaires ont vu *Ulysse racontant ses voyages devant Alcinoüs*. Entre les deux per-



Lith. de Delarue rue N. D. des Victoires, 16.

ustensiles servant au travail de Pénélope[1], tient déployée une large *ombrelle*, *σκιάδιον*, au-dessus de la tête de sa maîtresse. Ce second groupe, conçu d'une manière tant soit peu différente, s'est déjà rencontré sur une terre cuite, qui dut provenir de quelque composition célèbre[2]; et quant au motif qui liait dans la pensée de l'artiste deux scènes en apparence aussi étrangères l'une à l'autre, ce motif s'explique aisément par l'objet même de cette *nécyomancie*, qui consistait, de la part d'Ulysse, à consulter Tirésias sur la destinée de sa famille. Cette manière de faire intervenir des personnages absens, en les montrant à l'écart, ou sur un second plan, n'est pas non plus un procédé sans exemple sur les monumens grecs du genre de celui qui nous occupe[3]; et dans aucun cas peut-être l'application n'en eût été plus légitime, et l'intention plus sensible, que dans une scène d'évocation telle que celle-ci, qu'on peut croire, à la richesse des costumes et à la disposition théâtrale des personnages, dérivée de quelqu'une des nombreuses compositions dramatiques dont l'Odyssée avait fourni le sujet.

Quelle que soit, du reste, l'opinion qu'on se forme du vase que je viens de décrire, je puis en produire un autre, dont la représentation a certainement rapport à la *nécyomancie* homérique. C'est un vase[4], d'une fabrique grossière de Nola, d'un dessin incorrect et négligé, qui rachète ces imperfections de style et de fabrique par la singularité du sujet, et qui, sous ce rapport du moins, me paraît bien plus digne de l'intérêt des antiquaires, que cette foule de vases, sortis de la même manufacture, d'un dessin plus ou moins élégant, d'une forme plus ou moins agréable, qui ne représentent que des scènes communes de toilette, de mariage ou de palestre. Voici la description succincte de ce vase.

Un *Homme*, vêtu d'une *simple chlamyde*, la tête couverte du *pîlos*, vient d'ouvrir la terre, à l'aide d'un instrument fait comme une *pioche*, sur lequel il s'appuie de la main gauche, en faisant de la droite élevée un geste qui témoigne la surprise[5]. Cette surprise est causée par l'*apparition d'une Femme*, vêtue d'une longue tunique, qui se dresse à mi-corps du sein de la terre entr'ouverte, en étendant la main d'une manière suppliante. A ce groupe de deux figures, qui constitue tout le sujet, est opposé, de l'autre côté du vase, un *Personnage, barbu*, vêtu de la tunique et du pallium, debout, dans une attitude de repos, la main gauche

sonnages, l'un desquels est certainement *Ulysse*, *barbu* et coiffé du *pîlos*, l'autre, *jeune* et *imberbe*, dans l'attitude qu'on sait avoir été consacrée, sur les vases peints, et sur tous les monumens de l'art antique, pour les personnages qui écoutent, ne saurait être, à aucun signe, reconnu pour *Alcinoüs;* entre les deux personnages, dis-je, s'élève une *colonne*, surmontée d'une *statue de Femme*, qui tient une *ancre* des deux mains. Ici encore, la *colonne* avec la *statue* a pour objet d'indiquer le lieu de la scène et le sujet de la délibération; et comme cette figure de Femme, avec le symbole nautique qu'elle porte, représente sans doute quelque personnage d'un ordre allégorique, tel que ΓΑΛΉΝΗ, tenant des deux mains l'*ancre*, qui ne peut indiquer ici qu'un prochain départ et une navigation favorable, je serais plutôt disposé à voir, sur ce bas-relief, *Ulysse* concertant avec *Euryloque* son retour dans sa patrie, après qu'il a obtenu de Tirésias la réponse favorable qu'il était venu demander à l'oracle des morts; voy. encore, au sujet de cet intéressant bas-relief, ce qu'en dit Millin, qui n'en a pourtant pas compris, à mon avis, le véritable sujet, *Galer. mythol.* pl. CLXXII, n. 639.

(1) On voit un coffre pareil, dont une *Femme* lève le couvercle, sur un miroir étrusque, récemment publié par M. Micali, tav. XLVII, 1, et représentant *Castor*, KAЅV†PV, et *Pollux*, ΓVLV†VKE, avec un troisième personnage inconnu, ΨALV-ΨAЅV, sans doute *Calchas*. La *Femme* elle-même, sous le nom qui la désigne, ΛVPAИ, me paraît un personnage nouveau dans l'archéologie étrusque, à moins que ce nom ne soit écrit effectivement MVPAИ, pour ΜΟΙΡΑΝ; auquel cas il faudrait y voir *une des Parques*, dans un acte qui se rapportait sans doute, comme la présence de *Calchas*, à quelque tradition grecque aujourd'hui perdue.

(2) Millin, *Monum. inéd.* t. II, pl. XL et XLI.

(3) Voy. à ce sujet Millingen, *Anc. aned. Monum.* p. I, pl. XVII, p. 48.

(4) Planche LXIV. Ce vase fait partie de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, à Paris.

(5) Dans un recueil archéologique récemment publié, où il a été fait mention de ce vase, et où l'on en donne une explication que je crois tout-à-fait erronée, il est dit que *cet homme a le casque* (*κυνέη*) *qui convient à Platon, à Mercure et à Charon*, et que *la hache qu'il tient levée nous prouve qu'il va creuser une fosse;* voy. *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 302-303. C'est à nos lecteurs, qui ont sous les yeux un dessin fidèle du vase en question, à juger de l'exactitude de cette description et du mérite des suppositions qui s'y rattachent

cachée dans son manteau et posée sur la hanche, la main droite appuyée sur un *bâton*, lequel personnage se montre de face, en tournant la tête vers un *canope* à *tête humaine*, placé sur une base[1]. Les deux sujets sont comme enfermés dans une espèce de *balustrade en treillis*, ou de *barrière*, *κιγκλίς*, qui s'élève à peine au-dessus du sol, et qui ne peut avoir pour objet que de figurer une enceinte et de circonscrire le lieu de la scène.

Il me semble difficile de méconnaître à de pareils traits, bien que rendus assez grossièrement, l'*Évocation des mânes*, *ψυχαγωγία*[2], opérée par Ulysse. Le moment exprimé par l'artiste est celui où le roi d'Ithaque voit sortir de la *fosse qu'il a creusée*, *βόθρον ὄρυξας*, l'*âme de sa mère Anticlée*, qu'il avait laissée vivante à son départ d'Ithaque[3]. Le geste d'Ulysse, à cette apparition inattendue, indique bien l'étonnement qu'il en éprouve; et la manière dont la *figure de Femme* s'élève *du sein de la terre*, en étendant vers Ulysse une main suppliante, ne peut convenir qu'à un *fantôme sortant des enfers*, *φάσμα νερτέρων*[4], tel que les anciens avaient coutume de se représenter les *ombres*, *εἴδωλα*, qu'ils évoquaient[5]. Le costume donné aux deux figures s'accorde parfaitement avec le sujet en question. Le *pîlos*, sous la forme d'un *bonnet nautique*[6], comme on le voit ici figuré, est un attribut tellement caractéristique d'Ulysse, en toute circonstance, et notamment dans celle-ci, qu'il faudrait être atteint d'une singulière préoccupation pour ne pas reconnaître ici ce personnage à un pareil indice. L'*ombre*, avec la tunique longue qui l'enveloppe, avec l'espèce de bandeau qui couvre sa tête, ne peut être que l'*âme d'une Femme*, et conséquemment d'Anticlée, *ψυχὴ μητρὸς κατατεθνειυίης*. La figure représentée de l'autre côté du vase, bien qu'elle ne fasse pas, à mon avis, partie intégrante du sujet, s'y rattache cependant d'une manière assez intime pour ajouter, par ce rapport même, un motif de plus à l'appui de notre explication. Cette figure offre en effet tous les caractères auxquels se reconnaissent, sur les vases de fabrique campanienne, ces sortes de personnages, d'ordre allégorique, qui répondent, soit au *Dêmos* personnifié, soit au *Choros* des tragédies grecques; c'est à savoir la *barbe*, le *vêtement*, le *bâton* et l'*attitude*[7]; et à tous ces titres on ne peut s'empêcher d'y voir l'expression figurée d'un Peuple, d'un pays, sous les traits individuels d'un personnage d'un âge mûr, dans le costume ordinaire des citoyens, avec le *bâton*, *βακτηρία*, qui était l'attribut ou le symbole de leur condition politique. Cette image locale, si souvent reproduite de la même manière sur des vases

(1) L'auteur de la description citée dans la note précédente, dit de ce personnage qu'*il regarde avec douleur* le canope placé devant lui, et que *le couvercle* de ce canope *est orné d'un buste d'enfant*. Ce sont là encore autant de suppositions fausses ou gratuites. L'expression de la *douleur* ne se trouve certainement pas sur une peinture d'une exécution si négligée; et la *tête* du canope, d'après la coiffure, indique plutôt une *Femme* qu'un *Enfant*.

(2) Euripid. *Alcest.* 1128, et Schol. *ad h. l.*

(3) Homer. *Odyss.* XI, 25-84 : ἦλθε δ' ἐπὶ ΨΥΧῊ *μητρὸς κατατεθνειυίης*.

(4) Euripid. *Alcest.* 1127.

(5) Sur l'effet des *libations*, *χοαί*, adressées aux *morts*, pour les évoquer, voy. Euripid. *Hecub.* 530-31, Matthiæ :

Δέξαι χοάς μοι τάσδε κηλητηρίους,
ΝΕΚΡΩ͂Ν ἈΓΩΓΟΎΣ.

Cf. Schol. *ad h. l.* Add. Euripid. *Alcest.* 840; Lucian. *Necyom.* § 9, III, 12, Bipont.

(6) Dans aucun cas, l'emploi du *pîlos*, sous la forme de *bonnet nautique*, tel qu'on le voit ici figuré, et que Plaute l'avait en vue, dans ces vers, *Mil. Glor.* IV, 4, 42 :

Facito ut venias huc *ornatu nauclerico*,
Causiam habeas ferrugineam

dans aucun cas, disons-nous, l'emploi de ce *bonnet nautique* n'aurait pu être mieux approprié au personnage d'Ulysse, que dans la circonstance présente. J'observe que Ménippe, dans sa scène de *nécyomancie*, était aussi coiffé du *pîlos*, par allusion à Ulysse, Lucian. *Necyom.* § 8; et je remarque, en outre, que le vase qui nous offre cette particularité est, suivant toute apparence, d'une fabrique et d'un âge de décadence, conséquemment, d'une époque peu éloignée de celle de Plaute.

(7) J'ai exposé toutes les notions relatives à cet ordre de figures allégoriques, qui ont servi de types sur beaucoup de monnaies grecques de tout âge, dans mon *Essai sur la Numismatique tarentine*, au sujet d'une classe de monnaies de Tarente, la plus belle et la plus curieuse de toutes, laquelle offre précisément le type en question.

du même pays, acquiert ici toute sa valeur par la présence du *canope à tête humaine*, qui indique si clairement *l'oracle des morts*, τὸ νεκυομαντεῖον, établi en cet endroit, et dont la *barrière en treillis*, κιγκλίς, *pluteus*, laquelle enferme et circonscrit le sujet entier, ne peut réellement avoir pour objet que de marquer l'enceinte[1]. Or, un pareil *oracle des morts* existait précisément au voisinage de Cumes, entre les lacs *Aorne* et *Achéron*, près de *Baies* et de *Misène*, qui devaient leur nom à des compagnons d'Ulysse, dans des lieux qui passaient pour le théâtre même de la *nécyomancie* d'Homère[2]; et le vase qui nous offre une pareille image sort d'une manufacture campanienne établie à quelques lieues de là, sur le territoire de Nola; en sorte que tous les rapports de lieu et de fabrique concourent avec le sujet même pour nous faire reconnaître, dans cette curieuse peinture, une scène de l'Odyssée homérique[3].

Indépendamment de l'intérêt que nous offre cette représentation si rare par elle-même, il est encore une particularité qui mérite d'y être signalée à l'attention des antiquaires; c'est le *vase à tête humaine*, de la forme nommée vulgairement *canope*, qui ne s'était encore montré, à ma connaissance, sur aucun monument de l'art grec. Il a déjà été remarqué, précisément à l'occasion de notre vase[4], que les Tyrrhéniens se servaient de vases semblables pour un usage funéraire. Effectivement, il existait depuis assez long-temps, dans la galerie de Florence[5], des vases en terre noire, de très-ancienne fabrique, dont le couvercle est formé d'une *tête humaine*, avec des cavités, à l'endroit des bras, pour y ajuster des anses de rapport. Deux de ces vases ont été publiés par M. Inghirami[6]; et l'on en a découvert, dans les dernières fouilles de Chiusi, un assez grand nombre d'autres, à-peu-près pareils, avec les deux bras, tantôt attachés aux deux ouvertures par un anneau de métal, tantôt indiqués, les mains jointes sur le corps même du vase[7], comme pour exprimer l'intention d'y tenir un dépôt soigneusement enfermé, toujours avec une *tête humaine*[8], formant un couvercle mobile. De pareils vases[9] appartiennent presque exclusivement, par leur fabrique et par leur

(1) L'antre de Trophonius, dont les mystères devaient avoir quelque rapport avec les *nécyomancies*, d'après le trait du voyage aux enfers de Ménippe, qui se termine précisément à cet oracle béotien, Lucian. *Necyom.* § 22, ἐκεῖνο ἐστὶ τὸ ἱερὸν τοῦ Τροφωνίου, cet antre, ai-je dit, se trouvait, à son ouverture supérieure, entouré d'une *balustrade en marbre*, κρηπὶς λίθου λευκοῦ, Pausan. IX, 39, 5; voy. les observations faites plus haut à ce sujet, p. 329. C'est d'ailleurs une notion établie par de nombreux témoignages, que l'*enceinte des tombeaux* était généralement formée par un *mur* ou une *barrière*, θριγκὸς, περίφραγμα; la plupart de ces témoignages ont été recueillis par Van Goens, *Diatriba de Cepotaphiis*, p. 172-179; et je rappellerai seulement l'exemple qu'il cite, d'après Strabon, V, 361, C, de l'enceinte du *bustum* joint au *mausolée d'Auguste*, laquelle enceinte était entourée d'une *barrière en fer*, σιδηροῦν περίφραγμα.

(2) Le témoignage classique sur l'existence de cet *oracle des morts* à Cumes, est celui de Strabon, qui est tiré de l'ouvrage d'Éphore, V, 244, C. Diodore de Sicile en parle comme d'une institution surannée, IV, 22 : Νεκυομαντεῖον πρὸς αὐτῇ (Ἀόρνῳ), ὃ τοῖς ὕστερον χρόνοις καταλελύσθαι φασίν; cf. Wesseling. *ad h. l.* Vid. Heyn. *Excurs.* II, *ad Æneid.* lib. VI.

(3) Je n'ai pas cru devoir combattre une explication toute différente qui a été donnée de cette peinture, dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 302-303. On y a vu la *Terre personnifiée, s'élevant à mi-corps du sol entr'ouvert, et suppliant le fossoyeur de ne pas troubler son repos.* J'aurais beaucoup d'objections à faire contre une pareille manière de considérer le sujet représenté sur notre vase; mais il me semble que cette explication se réfute d'elle-même; et j'ai dû me borner à établir la mienne par les raisons qui m'ont paru propres à la rendre plausible.

(4) *Annal. de l'Inst. archéol.* I, 303, not. 17.

(5) Ces vases n'avaient point échappé à l'attention de M. H. Meyer, qui les cite comme des monumens *originaux*, mais *informes*, de l'art étrusque; voy. Winckelmann's *Werke*, III, II, S. 430, Anm. 740.

(6) *Monum. Etr. ined.* ser. VI, tav. G 5, n^i 1, 2, 3, 4.

(7) Inghirami, *Mus. Chius.* tav. XLIX, p. 50; voy. aussi Dorow, *Voyage en Étrurie*, pl. V, fig. 1 *a* et *b*, pl. VI, fig. 1 *a* et 2 *a*.

(8) M. Micali a publié tout récemment, dans son nouveau recueil de *Monumenti antichi per servire alla Storia degli ant. Popoli ital.* tav. XIV, XV et XVI, la plupart des vases en question trouvés jusqu'ici, avec les principales variétés qu'ils présentent, soit dans la configuration générale, soit dans le galbe et le caractère des têtes d'*Homme* et de *Femme*. Il assure que cette sorte de vases se rencontre principalement dans les tombeaux les plus anciens de Chiusi et du voisinage; et il ajoute, relativement à la *tête* qui en forme le couvercle, et aux *bras* qui y tiennent lieu d'anses, l'observation que voici, t. III, p. 7 : « Questa (testa) era mobile « rappresentativa, senz' abbellimento, l'effigie del morto; le « braccia, mobili anch' esse, stavano fermate agli orecchi del « vaso mediante piccole caviglie di bronzo. »

(9) Aucun des antiquaires qui nous ont fait connaître ces

matière même, au sol de Chiusi, l'antique Clusium, l'un des principaux siéges de la civilisation étrusque; et l'on s'éloignerait peu de la vérité ou de la vraisemblance en attribuant de pareils monumens à l'origine même de l'art et de la société étrusques, à l'époque où l'Étrurie se trouvait encore sous l'influence des traditions asiatiques que la colonie tyrrhénienne avait dû y porter avec elle. C'est encore un objet du même genre et de la même époque, provenant aussi des hypogées de Chiusi, que j'ai cru devoir publier à cette occasion, pour compléter l'interprétation de notre vase peint, en même temps que pour ajouter à la connaissance de l'antiquité étrusque un de ses plus rares et de ses plus précieux monumens.

Celui dont il s'agit[1] est une espèce de vase cinéraire, où la forme d'*idole* et celle de *cercueil* se montrent associées, comme elles le sont dans le type du vase égyptien que je continue de désigner sous le nom vulgaire de *canope*. Il consiste en un vaste récipient, ou buste, creux en dedans, à l'extérieur duquel sont grossièrement sculptés, de bas-relief, deux bras superposés, avec l'intention indiquée plus haut, de tenir enfermé, de garder avec soin le dépôt sacré fait à la tombe. Sur ce corps, ou récipient, est ajustée une *tête humaine*, qui s'enlève, de manière à compléter l'apparence grossière d'un buste humain, et à offrir, pour la forme, et sans doute aussi pour l'idée morale ou religieuse, l'équivalent du canope. A ce trait positif d'analogie entre cette sorte de monumens primitifs de l'Étrurie et ceux de l'antique Égypte, il est difficile de méconnaître l'influence des traditions orientales dont j'ai parlé plus haut. Mais il y a encore ici, dans la configuration générale du monument, et dans le type caractéristique de la tête, d'autres particularités non moins dignes d'un sérieux examen.

Ce serait se jeter dans une discussion étrangère à mon sujet, et, qui pis est, superflue, que de rechercher ici à quelle intention religieuse la forme dite *canope* fut consacrée, pour servir de vase funéraire, chez le peuple qui en fit certainement le plus ancien usage, je veux dire chez les Égyptiens. Tant d'auteurs, anciens et modernes, ont écrit sur ce point

curieux monumens de la haute civilisation étrusque récemment sortis des hypogées de Chiusi, et qui ont cherché à expliquer, d'une manière plus ou moins plausible, et par des rapprochemens plus ou moins heureux, le motif réel et le vrai caractère de la *tête humaine* qui forme le couvercle de ces urnes cinéraires, ne s'est servi d'un monument du même genre, mais d'un autre âge, qui appartient évidemment au même ordre d'idées, et qui me paraît propre à décider la question. C'est une urne de terre cuite qui fut trouvée, en 1705, dans le territoire de Ferrare, à la suite d'une grande inondation. Cette urne avait un couvercle formé d'une *tête humaine*, comme nos canopes étrusques, et cette *tête* était un *portrait de Femme*, ayant les cheveux épars, à la manière des *Præfica*; ce qui indiquait la profession de cette femme, d'accord avec l'inscription gravée dans le fond même de ce couvercle, laquelle était ainsi conçue ·

HEV.
FL. QVARTILL.
PRAEFICA.

Sur le bord du couvercle se lisait encore cette inscription . V. ANN. LXI; *elle a vécu soixante et un ans;* ce qui ne laissait aucun doute sur la nature de ce monument; voyez-en la description dans le *Mus. Capitol.* t. III, p. 125 6.

(1) Voy. planche LXV, n. 2. Il fut trouvé dans le Val Chiana, en 1826, avec les cendres et les ossemens brûlés qu'il contenait encore; et c'est au zèle de M. Inghirami que j'ai dû d'en faire l'acquisition pour le cabinet des antiques de la bibliothèque du Roi, où ce monument est aujourd'hui placé. J'en ai fait mention dans mon *Cours d'archéologie*, publié en 1828, p. 121-123; et M. Dorow en a parlé dans son *Voyage archéologique en Étrurie*, p. 26, not. 1. La matière est un tuf calcaire, à grains fins, qui doit provenir du sol de Chiusi. La hauteur est de deux pieds cinq pouces; la largeur, mesurée entre les épaules, d'un pied, et à la base, de onze pouces. J'ajoute que sur la partie postérieure sont gravées des lettres étrusques, disposées irrégulièrement de droite à gauche, d'autres en sens inverse; lesquelles lettres sont d'ailleurs formées d'une manière assez défectueuse, et tracées à la pointe, *sgraffite*, plutôt que gravées; ce qui m'a inspiré des doutes sur l'authenticité de l'inscription qu'elles présentent. En tout cas, si cette inscription, où j'ai cru reconnaître ces mots : ΘPA : AƎA
ƎA
avec d'autres lettres, disposées presque circulairement, ΘEPPEИ, est antique et sincère, il faudrait sans doute y voir des noms propres d'individu ou de famille, joints au mot ΘEPPEИ, qui me paraîtrait bien suspect, à cause de son rapport avec le nom grec des *Tyrrhéniens*.

d'archéologie égyptienne, qu'il serait difficile d'y ajouter une idée neuve, à moins de s'écarter de toutes les opinions reçues; et c'est un mérite dont je ne suis pas assez jaloux pour le rechercher aux dépens de la vérité. Ce que l'on peut admettre d'après tous les faits acquis jusqu'à présent à la science, ce que l'on s'accorde assez généralement aujourd'hui à reconnaître, c'est que la forme de *vase*, ou de *réceptacle*, liée intimement chez les anciens à l'idée de *mort*, devint à ce titre le symbole ou l'hiéroglyphe des *Dieux Bons*, Δαίμονες Χρηστοί, sous la puissance desquels étaient placées les âmes après la mort. Ce qui ne paraît pas moins constant, c'est que, sous cette dénomination commune de *Dieux bons*, de *Bons Génies*, l'antiquité révérait plusieurs divinités qui ne semblaient différentes qu'à raison de la diversité des noms et des lieux; et qu'ainsi, les *quatre Génies* de l'*Amenti* égyptien, avec leurs têtes d'*Homme* ou d'*animaux* symboliques, les *Cabires* de Samothrace, les *Patæques* phéniciens, le *Pluton*, l'*Hadès*, le *Bacchus infernal*, l'*Hermès chthonien* des Grecs, l'*Orcus* latin, le *Mantus* et le *Vedius* étrusques, n'étaient au fond que des expressions diverses d'une même idée religieuse, que des variantes locales d'un même type primitif[1]. De là le *vase à gros ventre*, partout consacré à ces divinités équivalentes; et de là enfin la forme d'un pareil vase adoptée pour celle de la divinité même dont elle était le symbole. C'est sur-tout dans la figure du *canope* que se trouve résumé et rendu palpable tout ce système d'idées primitives, répandues dans l'ancien monde, qui se rapportaient indubitablement à la religion naturelle. Cette espèce de vase était en effet l'image la plus sensible de la *nature*, ou de la *terre*, envisagée dans sa plus grande extension, produisant tout et recevant tout dans son sein, renfermant en soi tous les germes de la *vie* et de la *mort;* et la *tête humaine*, qui en formait le *couvercle*, dut indiquer dans le principe la puissance suprême qui présidait à ce mouvement perpétuel de renouvellement et de destruction, de création et de sépulture. C'est l'idée qu'un ancien poète latin exprime de la manière la plus formelle, et qui correspond si exactement à la forme de nos vases étrusques à tête humaine, qu'il m'est impossible de n'y pas voir un témoignage décisif à l'appui de la signification symbolique de cette classe de vases cinéraires[2].

Mais, pour revenir à notre canope étrusque, il est manifeste que ce monument, jusqu'ici encore unique dans son genre, se rapporte à l'idée fondamentale et à la forme générale du canope égyptien, en même temps qu'il s'en distingue par quelques particularités qui lui sont propres. Ainsi, l'on doit y remarquer que la partie servant de récipient affecte la forme de *gaîne*, et que les deux bras superposés y ajoutent un trait de ressemblance avec un buste humain terminé carrément; en quoi ce monument se rapproche de la forme de l'*hermès grec*, dont on sait que le type primitif eut d'abord et conserva toujours une signification essentiellement funéraire[3]. Il y a donc, dans notre canope étrusque, un mélange, une combinaison tout-à-fait nouvelle, et certainement très-remarquable, des idées grecques et orientales, réalisée d'une manière exclusivement propre à l'antique Étrurie; car ni le *canope*

(1) Creuzer, *Dionysus*, p. 229, voy. encore Creuzer, *Com. Herod.* p. 358, sqq.; Zoëga, *de Obelisc.* p. 407 et *Num. Ægypt.* p. 34, sqq.

(2) Pacuv. *apud* Cicer. *de Divin.* I, 57 :

Quidquid est hoc, omnia animat, format, alit, auget, creat;
Sepelit, recipitque in sese omnia, omniumque idem est pater :
Indidemque eademque oriuntur de integro, atque eodem occidunt.

(3) Ce fait résulte de l'emploi des hermès en guise de stèles sépulcrales, ainsi qu'on en a plus d'un exemple, Pausan. X, 12; et de la loi même de Solon qui proscrivait cet usage devenu abusif, *apud* Ciceron. *de Legib.* II, 26. De plus grands détails sur ce sujet, qui touche à tant de points d'archéologie, m'entraîneraient beaucoup trop loin.

égyptien, en forme de vase à gros ventre, avec ou sans anses, ni l'*hermès grec*, en forme de gaîne, avec deux appendices en guise de bras, ou deux cavités qui en tiennent lieu, ne ressemblent de fait à notre monument étrusque, avec ses deux bras humains, placés l'un au-dessus de l'autre, sur un corps carré; bien que, dans la configuration générale, et surtout par la *tête humaine*, qui en forme l'élément principal et comme le trait dominant, ils offrent tous au fond la même image, et se rapportent tous à la même idée. Quant à la *tête* même, servant de couvercle, il est curieux d'observer, dans l'emploi de cet élément commun aux trois systèmes divers de civilisation égyptienne, grecque et étrusque, les variantes matérielles qui y furent apportées, et qui durent correspondre à autant d'intentions morales. Ainsi, chez les Égyptiens, qui donnaient à leurs canopes quatre têtes de nature diverse, c'est à savoir une d'homme, et trois autres d'animaux, servant à caractériser les quatre Génies de l'*Amenti*, il est certain que les restes humains déposés dans ces sortes de vases, après avoir été mis par l'embaumement à l'abri de la destruction, se trouvaient de plus, par l'addition de ces quatre têtes symboliques, placés sous la protection immédiate des divinités infernales; en sorte qu'ici l'idée religieuse était le trait dominant et sensible. Dans l'hermès grec, au contraire, la *tête*, purement humaine dès l'origine, et d'abord idéale, finit par devenir individuelle, et dut représenter un *portrait*, à mesure que l'imitation fit des progrès; ce qui montre une déviation considérable du système primitif. Et il paraît en avoir été de même chez les Étrusques, où les vases cinéraires du genre qui nous occupe offrent toujours, dans la tête qui en forme le couvercle, une individualité, soit d'*Homme*, soit de *Femme*, même avec les variétés d'âge, de physionomie et de costume, qui pouvaient s'y faire sentir, malgré l'imperfection de l'art et la grossièreté du travail; d'où l'on voit encore combien la civilisation étrusque, à mesure qu'elle s'éloignait de sa source orientale, tendait à se rapprocher, sous l'influence de la civilisation hellénique, du système imitatif qui se fondait tout entier sur la représentation de l'humanité, d'accord avec un système religieux qui réduisait tout à l'anthropomorphisme.

Il peut être curieux aussi de rechercher si quelque image pareille ou équivalente à celle de notre canope étrusque a pu se produire sur d'autres monumens de ce peuple, sans y avoir été reconnue, ou sans y avoir été rapportée à sa véritable signification. Or, c'est, à mon avis, le cas d'un miroir étrusque du musée Kircher[1], où l'on voit *Hercule déifié*, conduit par la *Victoire* devant le *trône de Jupiter*, au pied duquel est un petit *canope à tête humaine*, et un objet assez mal figuré, et ressemblant à un *phallus*. Ces deux objets accessoires ont été pris pour un *Terme* et un *Priape*, sans qu'on ait donné la moindre explication, ni allégué le moindre motif, au sujet de ce double simulacre, si singulièrement placé dans une représentation pareille. Il était au contraire assez facile d'en rendre compte, dans la supposition que le prétendu *Terme* était un *canope*, à raison de l'usage essentiellement funéraire de cette sorte de simulacre, qui le rendait si propre à figurer, au pied du trône du Dieu suprême, dans une scène d'apothéose. La présence du *phallus* ne s'expliquerait pas

(1) *Mus. Kircher.* t. I, tab. XIII, n. 1, p. 53. Lanzi, qui semble n'avoir connu que d'après un dessin très-réduit et très-imparfait ce monument, sur l'authenticité duquel il avait eu quelques doutes, en a donné une explication très-superficielle; et la description même qu'il en fait n'est pas d'accord avec la gravure qu'il en publie, voy. le *Saggio*, t. II, p. 157, tav. 1, n. 3. Du reste, il adopte l'opinion de Winckelmann, qui voyait dans ce miroir un monument du style étrusque déchu sous la domination romaine; et le fait est que ce doit être un monument de la dernière période de l'art étrusque.

moins bien dans cette hypothèse, d'après l'usage si fréquent que faisaient les Étrusques du symbole en question sur leurs monumens funéraires[1]. C'est avec une intention semblable qu'on se servit des têtes opposées de *Pluton* et de *Proserpine*, surmontées du *modius*, pour former le couvercle d'un *canope*[2]; c'est la même image, rendue d'une autre manière, que nous offrent ces curieuses représentations du couple infernal de la mythologie étrusque, *Vedius cum Uxore*[3], répétées sur tant de vases d'argile noire, et provenant aussi du sol de Chiusi[4]; et c'est enfin une image analogue qui se trouve sur une rare médaille de Sicyone[5], où le *monument funéraire*, construit dans la forme particulière à ce peuple[6], est flanqué, de chaque côté, d'un *hermès*, avec appendices aux épaules, et d'un *cyprès;* deux objets accessoires, dont la signification funèbre indubitable, et le rapport non moins certain avec l'idée du *tombeau*[7], ne permettent pas de méconnaître ici l'intention particulière.

(1) Voy. à ce sujet les observations faites par M. Dorow, dans son *Voyage en Étrurie*, p. 19.

(2) Caylus, *Recueil* VI, pl. LXXV, n°s 3 et 4.

(3) Martian. Capell. *de Napt. Philol.* II, 7, p. 36. Cette déesse, compagne de *Vedius*, conséquemment la Proserpine étrusque, ne nous est pas connue sous le nom qu'elle portait dans la théologie de ce peuple. Ne serait-ce pas la *Sathina* dont on possède une statuette de bronze, avec le *calathos* en tête, et son nom, MVOIИЯ, écrit en ligne verticale, κιονηδὸν, sur la partie antérieure du corps? Micali, *Monum. antich.* etc. tav. XXXV, n. 9. Le même nom se lit, écrit de la même manière, sur un manche en forme de télamon, Lanzi, *Saggio*, tav. XIV, 1, t. II, p. 419; et ce nom se retrouve encore gravé sur la partie convexe du miroir de bronze, de notre cabinet des antiques, cité plus haut, p. 300, not. 1; voy. Micali, *ibid.* tav. XLVIII. On ne saurait douter que ce nom, ainsi gravé sur des objets de culte, ne désigne quelque divinité étrusque; et l'on ne contestera pas que le *calathos* ou *modius*, placé sur la tête de cette divinité, ne soit un attribut très-convenable pour la compagne du Dieu infernal. A l'appui de cette induction, je puis citer les inscriptions récemment découvertes sur les tombeaux de Castellaccio, et offrant la formule funéraire ΕΚΑΜVOIИΕΜV, *eca sathinesl*, laquelle s'était déjà produite sur d'autres pierres sépulcrales étrusques, Lanzi, *Saggio*, II, 433; Vermiglioli, *Iscriz. Perug.* I, 73; de manière à ne laisser aucun doute sur le motif funéraire de ces inscriptions. La seule difficulté qui subsiste encore, relativement à l'emploi de cette formule étrusque, *eca sathinesl*, c'est d'en connaître le véritable sens. M. Orioli, qui s'est récemment livré à cet examen, avec l'esprit consciencieux qui le guide dans toutes ses recherches sur les monumens de l'antiquité étrusque, est convenu qu'il ne pouvait proposer rien de mieux que l'interprétation de Lanzi, qui prenait *eca* pour un équivalent de la préposition grecque ἐκ ou ἐξ, et qui, dérivant *sathi* ou *sathia* du grec Σωσία (il devait dire au moins Σώτηρία), regardait *Sathina* comme la *déesse de la Santé;* mais à la manière dont s'exprime M. Orioli, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. V, p. 51, on doit croire que cette explication de Lanzi ne lui a pas paru bien satisfaisante, et cela me dispense de la réfuter en détail. S'il m'est permis d'avoir à mon tour, sur ce point d'antiquité étrusque, une opinion différente de celle du savant professeur de Bologne, j'avouerai que le mot *suthin-esl* me paraît une des modifications ou cas du nom *Sathina*, et que ce nom, formé d'un préfixe *su* et du nom étrusque *Thina*, de la même manière que d'autres noms étrusques latinisés, Ve-Dius, Ve-Iovis, appartenant précisément au même ordre de personnages de la théologie étrusque, désigne la compagne du Jupiter infernal étrusque, du *Dispater* latin; conjecture qui semble d'ailleurs justifiée par l'idole étrusque de *Sathina*, ayant en tête le *calathos* ou *modius*. Dans cette hypothèse, le mot *eca* s'expliquerait assez naturellement par la racine grecque οἶκος, qui avait passé de bonne heure dans l'ancien latin sous la forme *vic-us*, qui plus tard s'y reproduisit encore sous une autre forme, *oec-us;* et le sens qu'offrirait cette formule, *eca sathin esl, demeure de Proserpine*, conviendrait très-bien à des monumens funéraires. L'on a des exemples d'une formule équivalente, sur d'autres pierres sépulcrales étrusques, tels que *lapa*, pour λοπάς, que Lanzi interprète avec assez de vraisemblance comme synonyme de *locus, urna, cinerarium*, *Saggio*, t. II, p. 391, et dont M. Orioli dérive, d'une manière peut-être un peu hasardée, le nom d'une divinité étrusque, *Laputna*, correspondant à la *Libitina* latine, et conséquemment aussi à notre *Sathina*. Suivant le même système d'interprétation, la formule entière, telle que la présente la grande pierre de Toscanella, *eca sathinesl pan*, n'offrirait non plus aucune difficulté dans ce dernier mot *pan*, que M. Orioli explique par la signification grecque πᾶν, *onninamente, in tutto, in tutti i modi;* tandis que j'y verrais la préposition grecque ὑπὸ, ὑπὰ, ὑπαί, sous une forme étrusque, *pan*, ainsi que Lanzi lui même l'avait supposé au sujet du mot *epa*, *Saggio*, II, 433. Ce ne sont là, du reste, que des conjectures qui ne sauraient être proposées qu'avec défiance et admises qu'avec restriction, dans l'état encore si peu avancé de nos connaissances sur les anciens idiomes de l'Étrurie; et pourtant j'avouerai que l'existence et le nom de *Sathina*, comme déesse de l'empire infernal, me paraissent établis d'une manière assez probable, aussi bien que le rapport des inscriptions sépulcrales de Castellaccio avec cette divinité étrusque.

(4) Micali, *Monum. antich.* etc. tav. XX, t. III, p. 17-18.

(5) *Cabinet de M. Allier d'Hauter*. pl. VI, n. 15.

(6) Pausan. II, 7, 3. Voici le texte de cet écrivain, qui n'a pas été généralement bien compris, et qui devient parfaitement clair au moyen de notre médaille : λίθου δὲ ἐποικοδομήσαντες κρηπῖδα κίονας ἐφιστᾶσι (οἱ Σικυώνιοι), καὶ ἐπ' αὐτοῖς ἐπίθημα ποιοῦσι κατὰ τοὺς ἀετοὺς μάλιστα τοὺς ἐν τοῖς ναοῖς. Il s'agit évidemment ici d'une *base élevée*, ou *stylobate construit en pierre*, λίθου κρηπίς, sur lequel s'élevaient des *colonnes* surmontées d'un *fronton;* et telle est, en effet, la forme du monument représenté sur la médaille, et placé entre *deux hermès* et *deux cyprès;* ce qui ne permet pas de méconnaître le caractère funèbre de ce monument, véritable type des Ἡρῷα de Sicyone, sur une monnaie même de Sicyone. C'est là sans doute un des traits les plus curieux de l'utilité que peut offrir l'étude des médailles pour la connaissance des monumens de l'art antique.

(7) Tous les témoignages relatifs à l'emploi des *arbres*, et particulièrement des *cyprès*, dans la décoration des tombeaux grecs et romains, sans compter ceux de l'Orient, ont été recueillis par Van Goens, dans sa *Diatribe de Cepotaphiis*, p. 58-67.

J'aurai achevé d'exposer tout ce que notre canope étrusque m'a paru offrir d'intéressant, en y signalant à l'attention des antiquaires les caractères qui nous y font reconnaître un monument d'une école primitive et de la haute antiquité étrusque. La *tête* offre en effet tous les traits qui peuvent appartenir aux plus anciennes productions de l'art étrusque; les yeux gros, saillans, placés obliquement; les sourcils indiqués par un simple trait; le nez rectiligne, et sans aucune articulation; la bouche relevée obliquement par les côtés, de manière à exprimer un sourire forcé; des cheveux longs, disposés par masses parallèles, et retenus par un simple lien, pour les empêcher de retomber sur le visage; une barbe indiquée comme un simple appendice, terminé en pointe, sans aucun détail[1]; tous caractères qu'on retrouve plus ou moins prononcés dans les sculptures grecques primitives, qui attestent une imitation imparfaite et grossière, privée encore de toute intention, de tout sentiment d'individualité. Le même style, s'il est permis de se servir de cette expression en parlant des ébauches de l'art, se retrouve dans les autres parties du monument, dans la forme excessivement allongée des doigts, dans l'extrême maigreur des bras, placés l'un sur l'autre et étroitement attachés au corps, de cette manière qui caractérisait une œuvre antidédaléenne; et généralement enfin dans cette rigidité d'exécution, jointe à toute l'imperfection imitative que comporte un art dans l'enfance. J'ajoute que les sourcils, les prunelles, la barbe, les cheveux, étaient originairement peints en noir, aussi bien que les ongles, et deux espèces de bracelets tracés à chaque bras; particularités qui ont aussi été remarquées sur la plupart des vases à tête humaine trouvés, comme notre monument, dans les hypogées de Chiusi, et qui tiennent au même système de civilisation. Du reste, le type de la tête, tel que nous l'offre ce monument, semble aussi se rapporter à l'imitation de la même race, bien que l'expression d'une individualité y soit encore moins sensible; en d'autres termes, le portrait ébauché dans cette tête nous montre un type proprement étrusque, qui n'est imité qu'imparfaitement d'une physionomie individuelle, sans avoir rien emprunté d'un masque égyptien ou grec, et qui nous représente une œuvre originale d'un art primitif, dont l'exécution, antérieure à l'introduction de l'art grec en Étrurie, et due à quelqu'une de ces écoles dédaléennes de l'ancien monde italique, marque sans doute un des premiers pas de l'art étrusque dans la carrière imitative.

§ V.

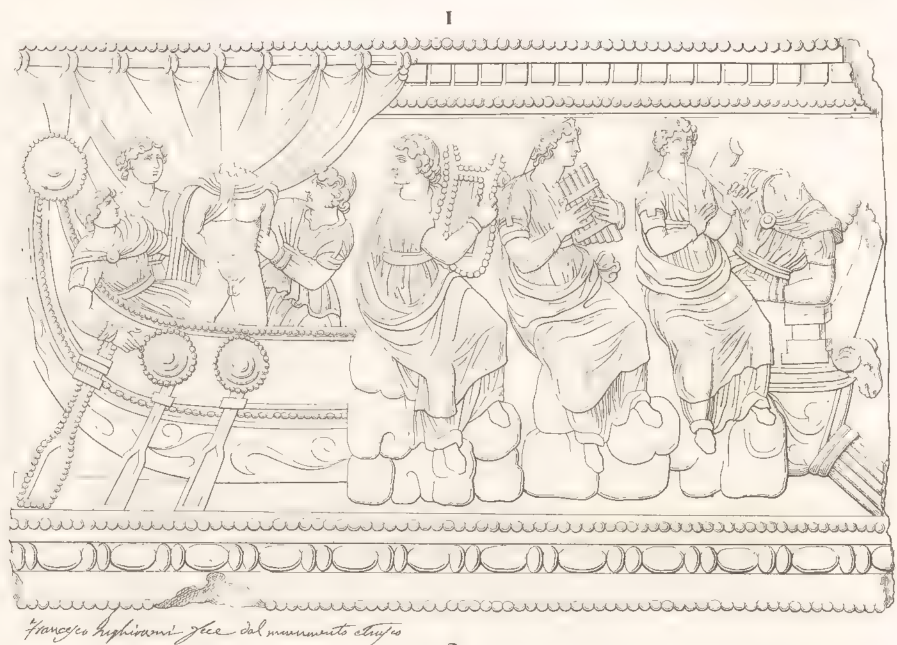
On sait que le mythe d'*Ulysse* et des *Sirènes* était un des traits homériques que l'art étrusque avait le plus souvent reproduit sur des urnes cinéraires, toutes sorties des hypogées de Volterra. Trois de ces urnes, chacune d'une composition différente, étaient depuis longtemps connues par le recueil de Gori[2]; ce qui n'a pas empêché Tischbein d'en publier une quatrième, offrant aussi quelques variantes, dans son choix de *Monumens homériques*[3]; et je me trouve d'autant plus autorisé par cet exemple à extraire moi-même du musée public de Volterra une de ces urnes encore inédite, et qui présente également des particularités

(1) Peut-être y avait-on suppléé par la peinture.

(2) Deux de ces urnes sont gravées dans le *Mus. Etr.* tab. CXLVII, n. 1 et 2; la troisième, sur le frontispice même de l'ouvrage.

(3) Tischbein, *Homer nach Antiken*, H. II, T. VI.

1



Francesco Inghirami fece dal monumento etrusco

2



Francesco Inghirami fece dal monumento etrusco

nouvelles[1], que jusqu'ici ces monumens étrusques, tout intéressans et curieux qu'ils peuvent paraître à plusieurs égards, sont restés à-peu-près exclus du domaine de la science[2]. Il était cependant naturel de présumer que ces compositions, en style étrusque, d'un mythe grec célébré par Homère, devaient provenir originairement de quelque monument de l'art grec, dont elles devenaient pour nous une réminiscence; et à ce titre seul, elles auraient dû exciter plus d'attention et d'intérêt. Cette conjecture vient d'être changée en certitude par l'apparition d'un vase peint trouvé dans les fouilles de Canino[3]; vase de dessin et de fabrique grecs, s'il en fut jamais, où le nom du Héros grec, *Ulysse*, est exprimé sous sa forme grecque la plus ancienne, OLVSEVS[4], et qui suffit à montrer par quelle voie la connaissance de ce mythe, et l'image figurée qui s'y rapporte, purent arriver aux Étrusques, dès une assez haute antiquité. Du reste, les variantes qui se remarquent dans la composition de ce vase, comparée à celle de nos urnes étrusques, ne sont pas non plus sans importance, considérées en elles-mêmes, et par rapport à la détermination chronologique des époques diverses auxquelles ces monumens appartiennent.

Le *vaisseau d'Ulysse*, tel qu'il est figuré sur le vase de Canino, avec l'image d'un *œil* dessinée sur la proue, comme on la voit si souvent reproduite, sans doute avec la même intention symbolique[5], sur des vases peints de toute forme, sortis en dernier lieu des fouilles du territoire étrusque, nous offre, dans toute sa simplicité, le navire grec des âges héroïques[6]. L'*écharpe*, ornée de *franges* et brodée avec des *étoiles*, qu'on y voit déployée à la poupe, est une particularité neuve, dont un antiquaire a donné une explication plausible et ingénieuse[7], en y reconnaissant le *krêdemnon*, cette espèce de bandelette plus ample que la

(1) Voy. pl. LXI, n. 1.

(2) C'est ainsi que, pour en citer un exemple, Millin n'a donné qu'une seule représentation de ce mythe, d'après une pierre gravée de Pacciaudi, *Galer. mythol.* pl. CLXVII, n. 638.

(3) *Catalog. di scelte Antichità*, etc. p. 94, n. 829. Ce vase a été publié dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* pl. VIII, t. I, p. 284, suiv.

(4) Voy. les observations de M. K. Ott. Müller, sur cette forme du nom d'*Ulysse*, ΟLVΣΕVΣ, qu'il croit proprement dorienne, dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. IV, p. 379-80. Je rappelle à cette occasion que ce nom, sous la même forme, s'est rencontré encore sur un fragment de vase peint, provenant d'une fouille de Corneto, que j'ai déjà cité plus haut, p. 285, not. 5; ce qui explique de plus en plus comment et d'où a pu se former le nom étrusque VVV‡E, et le nom latin *Vlyxes*.

(5) On a proposé beaucoup de conjectures sur cet *œil* symbolique peint, de chaque côté, à la proue des anciens navires, ainsi qu'on en a tant d'exemples sur les monumens figurés de l'antiquité grecque et romaine. Mais parmi ces conjectures, qu'il serait trop long de rapporter, je serais disposé à préférer celle de M. Welcker, qui y voit un symbole de la *vigilance* nécessaire au pilote, *ad* Philostrat. Sen. *Imag.* I, XIX, p. 323-4, ed. Jacobs. Il est certain qu'Æschyle fait allusion à cette idée, dans ce vers des *Suppliantes*, 719 : καὶ ΠΡΩ͂ΡΑ πρόσθεν ὌΜΜΑΣΙ βλέπουσ' ὁδόν, dont les commentateurs n'ont pas saisi le véritable sens; et d'autres passages du même poète viennent à l'appui de cette interprétation, *Sept. c. Theb.* 3; *Pers.* 976; cf. Schütz. *ad h. l.* Ce qui paraît aussi très-probable, c'est que ce symbole était dérivé primitivement de l'Égypte, où l'*œil* était devenu l'hiéroglyphe du dieu πανόπτου, et spécialement d'Osiris, Creuzer, *Comment. Herodot.* p. 408, sqq. De là sans doute l'immense quantité de ces amulettes en forme d'*œil*, avec *appendice*, de toute proportion et de toute matière, qui se rencontrent dans les hypogées de l'Égypte, et dont sont remplis nos cabinets d'antiquités. Suivant une idée de M. Champollion, citée et suivie par M. Reuvens, *Lettres à M. Letronne*, II, 24, le même symbole, répété en sens contraire, signifiait chez les Égyptiens le *soleil* et la *lune;* et si cette conjecture est fondée, il est curieux de comparer ce signe symbolique avec ces *deux grands yeux*, opposés de même l'un à l'autre, qui se retrouvent sur tant de vases étrusco-grecs, où ils paraissent avoir la même signification, et très-probablement aussi la même origine; bien que l'opinion des antiquaires soit encore loin d'être fixée sur ce point d'archéologie, et que M. Gerhard, entre autres, ait avancé récemment à cet égard, avec une assurance qui ne lui est pas ordinaire, une idée qui rapporterait ce symbole à une intention dionysiaque, idée que je ne saurais partager.

(6) Je crois devoir, à cette occasion, faire mention des fragmens d'un grand cratère, dans l'intérieur duquel avait été figuré, par une assez rare exception au système habituel des vases peints, un *navire* pourvu de tous ses instrumens de navigation, voiles, mâts, rames, etc., avec les matelots employés à la manœuvre, et le Pilote, Κελευστής, *Hortator, debout à la poupe, stans in puppi*, comme le Palinure d'Ovide, ayant en main la *longue verge* nommée proprement *portisculus*, Fest. *h. v.;* Plaut. *Asinar.* III, 1, 15. Ces fragmens si curieux d'un vase, qui serait sans prix s'il était entier, proviennent d'une fouille de Corneto, et appartiennent à M. Melch. Fossati. Je citerai aussi un beau vase inédit de la collection de M. Durand, un de ceux qui représentent le navire grec de l'âge homérique sous sa forme la plus authentique et la plus détaillée. Je reviendrai encore sur ce vase intéressant.

(7) *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 285.

simple *tænia*, employée précisément à l'initiation des mystères de Samothrace[1], qu'Ulysse portait toujours sur lui en guise de ceinture[2], qui lui sauva la vie dans son naufrage sur les côtes de l'île des Phéaciens, et dont il est si naturel qu'il se serve ici à protéger son vaisseau contre la fureur des vents ou contre l'influence des divinités malfaisantes. La manière dont Ulysse, *debout et dressé contre le mât*, ὀρθὸν ἐν ἱστοπέδῃ[3], apparaît au-dessus de ses *quatre compagnons, assis et travaillant à la manœuvre*[4], dans des attitudes symétriques et parallèles, pour ainsi dire, comme les rames qu'ils font mouvoir, rappelle toute la naïve simplicité de l'art grec, à l'époque où la délinéation des figures commençait à peine à s'élever au-dessus des formes conventionnelles d'une écriture iconographique. Mais c'est sur-tout la représentation des *Sirènes* qui offre ici l'image la plus curieuse, comme dérivée du plus ancien type que l'imitation des Grecs eût puisé à sa source orientale. Ces trois êtres, d'un ordre surnaturel et symbolique, ont la *tête humaine* sur un *corps d'oiseau*, avec des *ailes* et des *pattes*, qui en constituaient le modèle primitif, tel qu'il existait sur les plus anciens monumens et dans les plus vieilles traditions de l'Égypte et de la Perse[5]. L'*une des Sirènes*, déçue dans son espoir de triompher de la vertu d'Ulysse, s'est déjà précipitée dans la mer, du haut des rochers qui leur servent de séjour. Une autre semble, au mouvement de ses ailes déployées, s'apprêter à suivre sa compagne dans l'abîme; tandis que la troisième, dans une attitude calme et tranquille, tente sans doute un dernier et inutile effort. L'artiste s'est éloigné du récit homérique dans quelques points qui ajoutent à l'intérêt de sa fidélité sur quelques autres. Ainsi, les *Sirènes* sont placées sur des *rochers escarpés*, et non dans de *vertes prairies*, ἐν λειμῶνι[6]; telle qu'apparaît aussi, sur un autre vase peint provenant des fouilles de Canino, *une Sirène*, debout sur une hauteur, d'où elle voit passer un *vaisseau*, peut-être celui qui porte *Énée* et *ses compagnons* vers les rivages du Latium[7]; et il semblerait résulter de ce second exemple, que c'était là la tradition qui avait prévalu dans les compositions pittoresques de cet âge. Les *Sirènes* sont au nombre de *trois*, particularité qui suffirait seule à indiquer une époque déjà bien éloignée de l'âge homérique, où l'on ne connaissait encore que *deux Sirènes*, aussi bien que *deux Kères*, *deux Ilithyies*, *deux Heures*, *deux Grâces*. Du reste, les *Sirènes* n'emploient ici d'autres moyens de séduction que leur chant et leur voix, comme dans Homère; tandis que sur les monumens d'une époque plus récente[8], où les traditions primitives

(1) Sur l'emploi du *krédemnon*, dans l'initiation des mystères de Samothrace, voy. les observations du docteur Fr. Münter, qui a épuisé ce sujet, *Antiquar. Abhandlung.* 204-209.

(2) Le témoignage classique est celui du Scholiaste d'Apollonius de Rhodes, *ad Argonaut.* I, 917: Ὀδυσσέα δέ φασι μεμυημένον ἐν Σαμοθρᾴκῃ χρήσασθαι τῷ κρηδέμνῳ ἀντὶ ταινίας· περὶ γὰρ τὴν κοιλίαν οἱ μεμυημένοι ταινίας ἅπτουσι πορφυρᾶς. A l'appui de ce témoignage du Scholiaste, j'observerai que, sur un vase peint du cabinet de M. Révil, *Ulysse* apparaît avec le *crédemnon noué autour des reins*, περὶ τὴν κοιλίαν, au moment où, échappé de son naufrage, il se montre aux regards de *Nausicaa* et de ses compagnes effrayées. Telle est en effet l'explication que j'admets pour cette peinture, d'accord avec les deux antiquaires qui l'ont proposée, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, p. 276-277, pl. VI, quoique je ne regarde pas, avec l'un d'eux, la *bandelette sacrée* donnée ici à Ulysse pour caractériser le héros dans cette circonstance particulière de sa vie, comme la *ceinture habituelle du marin*.

(3) Homer. *Odyss.* XII, 179.

(4) Idem, *ibid.* 180 : ἑζόμενοι πολιὴν ἅλα τύπτον ἐρετμοῖς.

(5) Voy. à ce sujet les observations de M. Schorn, dans son *Homer nach Antiken*, H. VIII, Taf. II, S. 11-19, avec un *Appendice* de M. Creuzer, p. 20-28.

(6) Homer. *Odyss.* XII, 45.

(7) Ce vase est celui de la collection de M. Durand, dont il a été question plus haut. Entre autres particularités que présente la forme du vaisseau, j'ai remarqué la *proue* façonnée en une *tête de porc*, ὑόπρῳρον, comme on sait par le témoignage d'Hérodote, III, 59, et par celui d'autres écrivains antiques, Plutarch. *in Pericl.* t. I, p. 166, E (où il faut lire ναῦς ὑόπρῳρος, au lieu de ναῦς ὑπόπρῳρος), Didym. *apud* Hesych. *v.* Σαμιακὸς τρόπος, qu'étaient généralement construits les navires des Samiens, si célèbres dans la haute antiquité grecque; en sorte que ce serait peut-être une image abrégée de ces *navires Samiens*, Σαμαίναι, Phot. *Lexic. h. v.*; Hesych. *v.* Σάμαινα, qu'on pourrait voir sur le vase de M. Durand.

(8) Telles on les voit en effet sur la plupart des monumens d'époque romaine, qui représentent le mythe en question. Je citerai particulièrement une peinture inédite de Pompeï, qui se

s'étaient surchargées de détails empruntés à une civilisation plus avancée, c'est avec l'aide d'instrumens divers que ces divinités malfaisantes s'efforcent de séduire Ulysse et ses compagnons.

Une question plus grave, et qui touche bien davantage à l'intelligence de l'art antique et de son histoire, c'est de savoir si Homère s'était représenté les *Sirènes* avec une *tête humaine* et un *corps d'oiseau*, telles qu'on les voit ici, ou bien sous l'aspect de *jeunes et belles femmes*, comme nous les montrent nos urnes étrusques, d'accord avec des idées plus récentes. Un savant antiquaire de nos jours, M. Schorn[1], en se prononçant, dans le silence d'Homère, pour la première opinion, s'était attiré, de la part de Voss, des critiques fausses et passionnées, dont le progrès de la science a fait bonne et prompte justice. S'il est en effet une notion positivement avérée par les monumens mêmes, c'est que les *Sirènes*, sous leur forme la plus ancienne, qui était celle de l'âge homérique, étaient représentées avec la *tête humaine* seulement sur un *corps d'oiseau;* et ce fait, qui résulte de l'observation des monumens, est aussi celui qui s'accorde le mieux avec toutes les traditions de l'art et du génie antiques. Sans compter qu'à l'époque où le mythe des *Sirènes* commença d'être connu des Grecs, et célébré dans leurs poésies, l'image qu'ils s'en étaient faite devait ressembler davantage à son modèle oriental; qu'à cette époque aussi, l'influence du système symbolique, où ces sortes de figures à double nature, à parties d'homme et d'animal, jouaient un si grand rôle, régnait encore dans toute sa force; on peut admettre, comme un fait à-peu-près constant, que l'art ne se signala d'abord chez les Grecs eux-mêmes, ni sur ce type, ni sur beaucoup d'autres du même genre, par des images embellies. Quoi qu'en ait pu dire à cet égard Voss et son école[2], et malgré quelques rares exceptions qui semblent justifier sa doctrine[3],

trouve dans le cabinet de M. le duc de Blacas, une urne sépulcrale de la villa Albani, et un bas-relief sculpté sur le petit côté d'un sarcophage, de la collection Barberini, dont la face principale représente les *neuf Muses*. C'est aussi de la même manière, avec la *lyre* et la *double flûte*, qu'on les voit représentées sur la plupart des pierres gravées, Pacciaudi, *Monum. Pelopon.* I, 139; Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 400; Schorn, *Homer nach Antik.* VIII, 2; sur les médailles, telles que celles de la famille Petronia, Vaillant, *Num. Famil. Petron.* n. 8; cf. Spanheim, *de Pr. N.* t. I, p. 251; Eckhel, *D. N.* V, 271, et sur les lampes, Bellori, *Lucern. ant.* P. III, tab. II, l'une desquelles, du cabinet du Roi, se voit gravée, en guise de vignette, n. 12, p. 392. Tous ces monumens peuvent être regardés avec certitude comme appartenant à l'époque romaine, et exprimant les idées de cette époque. Mais sur des monumens proprement grecs, les *Sirènes* apparaissent quelquefois aussi avec des *instrumens de musique*. Tel est entre autres un vase de fabrique de Pouille, du cabinet de M. le comte de Pourtalès, sur lequel sont représentées *deux Sirènes*, jouant, l'une de la *double flûte*, l'autre de la *lyre*, avec une *troisième* au milieu d'elles, qui chante, comme on la voit sur les pierres gravées, d'accord avec une tradition antique, Serv. *ad Æn.* v, 864, Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 400. Sur deux vases peints d'ancien style grec, trouvés, l'un à Athènes, l'autre dans l'île de Milo, tous deux encore inédits, et appartenant à M. Burgon, *deux Sirènes*, représentées sous la forme la plus archaïque, avec la tête de femme sur un corps d'oiseau, tiennent la *flûte* et la *lyre*. Je dois à M. Schorn la connaissance de ces deux vases, précieux par le sujet et par la provenance; voy. le *IIer Jarhes-Bericht Königl. Bayer'sch Akadem.* 62-63. Je crois pouvoir rapporter aussi au même ordre de représentations la figurine de terre cuite décrite dans le *Mus. Bartoldian.* p. 146, n. 5, actuellement au musée de Berlin.

(1) Schorn, *Homer nach Antiken*, H. VIII, Taf. II, S. 11-19. Cet habile antiquaire a repoussé, dans le *Kanstblatt*, 1824, n. 102 et 103, les attaques inconvenantes que Voss s'était permises dans la gazette d'Iena; et c'est en ajoutant de nouveaux motifs à l'appui de sa première idée, et non en répondant aux injures de son adversaire par d'autres personnalités, qu'il a pu se flatter avec raison de convertir à son opinion le sentiment unanime des antiquaires. J'adhère sur tous les points aux vues que le même savant vient d'exposer de nouveau, mais trop brièvement, dans le *Compte rendu annuel des travaux de l'académie de Munich*, part. II, p. 62-65, et j'admets, pour ma part, la manière dont il classe, en trois catégories, les monumens relatifs aux *Sirènes*, en considérant la figure *à tête humaine* et *à corps d'oiseau*, dérivée du type égyptien, comme la plus ancienne de toutes, et la représentation de nos urnes étrusques, comme la dernière dans l'ordre chronologique. J'ajouterai, pour achever de rendre sur ce point toute justice à M. Schorn, que l'antiquaire qui a expliqué le vase grec publié dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* pl. VIII, t. I, p. 284 et suiv., a commis à son égard le double tort de ne pas comprendre ses idées, tout en se les appropriant en grande partie : c'est un procédé dont s'est justement plaint l'antiquaire allemand, avec cette modération de langage qui honore son caractère et qui convient au vrai savoir.

(2) Voss, *Brief. mytholog.* XXXI, XXXII, XXXIII.

(3) Telles que les *Grées*, Γραῖαι, qu'Hésiode représente, *Theogon.* 271, comme *ayant des cheveux blancs dès leur naissance*, ἐκ γενετῆς

il est certain que les Grecs ont dû commencer par l'expression de la *laideur,* avant d'arriver à celle de la *beauté,* parce que cette marche est dans la nature des choses, et qu'elle se retrouve par-tout dans l'histoire de l'esprit humain. Ce n'est pas ici le lieu de déduire les raisons philosophiques ou naturelles qui établissent cette vérité; il me suffit d'alléguer à l'appui de mon opinion les plus anciens monumens connus de l'art des Grecs. Certainement la *Kêr,* telle qu'elle était représentée sur le coffre de Cypsélus[1]; la *Poiné,* sur le monument de Corœbus, à Mégare[2]; l'*Echidnê,* sur le trône d'Apollon, à Amycles[3]; le monstre *Eurynomos,* peint par Polygnote, d'après quelque vieille tradition[4]; la *hideuse Éris,* d'une autre peinture grecque[5]; l'*Érinnys,* qui servit de modèle aux *Furies* d'Æschyle[6]; le *monstre de Témésa,* tel que Pausanias nous le décrit, d'après une ancienne peinture[7]; les affreuses *Harpyies*[8]; toutes ces figures monstrueuses, et bien d'autres encore dont la connaissance ne nous est point parvenue, ou dont le souvenir m'échappe, ne pouvaient être et n'étaient en effet que des œuvres d'une imitation grossière où la *laideur* dominait, et où l'influence du goût symbolique se trouvait jointe à l'impuissance de l'art, de manière à en déguiser l'imperfection et à en rehausser l'effet; et ces images, du même âge et du même ordre que les *Sirènes* homériques, nous servent à apprécier de quelle manière celles-ci purent être conçues et figurées. Ce n'est qu'à mesure que l'art, se perfectionnant dans son cours, se dégagea peu-à-peu de ses habitudes symboliques et de ses entraves sacrées, qu'il remplaça par degrés les premiers types hiératiques, où la *laideur* était empreinte, par des images de plus en plus embellies; et l'exemple de la *Méduse,* telle qu'on la voit représentée sur les monumens produits aux deux extrémités de la carrière de l'art, nous permettrait, à défaut de tout autre, de mesurer l'intervalle immense qui dut s'étendre, en fait d'images de ce genre, du siècle d'Homère à celui d'Alexandre. Ainsi, pour ne pas sortir des sujets homériques, l'image de *Scylla,* telle que ce poète l'avait conçue, *avec douze pieds et six cous, surmontés chacun d'une tête horrible,* σμερδαλέη κεφαλή[9], s'était prodigieusement adoucie dans le cours de plusieurs siècles, où l'imitation avait fait les mêmes progrès que la civilisation, au point de devenir cette *Scylla,* douée, dans toute la partie supérieure de son corps, de la beauté sévère d'une vierge grecque, avec deux chiens seulement à sa ceinture, comme nous la voyons en effet sur des monumens de la plus belle époque de l'art, sur les médailles de Cumes, de Syracuse, de Thurium et d'Héraclée[10].

πολίας; encore faut-il admettre, dans le vers qui précède, la leçon καλλιπαρήους, appliquée aux *Grées* elles-mêmes, au lieu de καλλιπάρηος, épithète donnée à leur mère, suivant les meilleurs textes.

(1) Pausan. v, 19, 1; cf. Hesiod. *Scut. Heracl.* 249-254 :

> Κῆρες κυανέαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας,
> Δεινωποὶ, βλοσυροίτε, δαφοινοί τ' ἀπλητοίτε,
> . . . .
> Βάλλ' ὄνυχας μεγαλούς.

(2) Pausan. I, 43, 7.

(3) Idem, III, 18, 7.

(4) Idem, x, 28, 4.

(5) Idem, v, 19, 1 : Ἔρις αἰσχίστη τὸ εἶδος ἐοικυῖα.

(6) Voy. les nombreux témoignages relatifs à la figure et au costume des *Furies* d'Æschyle, qu'a rassemblés M. Boettiger, dans sa docte et ingénieuse dissertation sur les *Furies.*

(7) Pausan. VI, 6, 4; voy. plus haut, *Orestéide,* p. 221, not. 6.

(8) Sur la forme des *Harpyies,* et sur les élémens qui entraient dans la composition primitive de ce type, voy. encore la *Dissertation* précédemment citée de M. Boettiger, p. 13, suiv., et sur-tout la note VI, p. 101-104. Il y aurait pourtant plus d'une restriction à faire aux idées de ce savant, quant à l'application de ce mythe sur les monumens figurés; mais cette discussion me mènerait ici trop loin, et j'aurai une meilleure occasion de m'y livrer en publiant un superbe vase peint, où se trouve représenté le trait mythologique des *Harpyies enlevant le repas de Phinée,* sans doute d'après quelqu'une de ces vieilles peintures grecques qu'Æschyle avait eues sous les yeux, *Eumenid.* 49-50.

(9) Homer. *Odyss.* XII, 90:

(10) Voy. les observations que j'ai faites à ce sujet, dans ma *Notice sur quelques objets en or trouvés dans un tombeau de Panticapée,* p. 6-9.

Il n'est pas douteux que les *Sirènes* homériques n'aient été des monstres à double nature, avec une *tête de Femme* sur un *corps d'oiseau*, telles que nous les montre le vase de Canino; et que ce type symbolique n'ait été, sous le double rapport de sa signification et de sa forme, d'accord avec son origine orientale; conséquemment, qu'il n'ait eu, sur les plus anciens monumens de la Grèce, comme sur ceux de l'Égypte et de la Perse, un sens proprement funéraire[1]. Nous voyons reproduite en effet, sur une foule de vases peints d'ancien style[2], une *figure de Femme à corps d'oiseau*, qui ne peut être qu'une *Sirène*[3], d'après la similitude absolue qu'offre cette figure avec celles des *Sirènes* de notre vase de Canino; et la plupart du temps, cette image symbolique, seule ou accompagnée d'animaux divers, pareillement symboliques[4], se produit dans des scènes de mort et avec une intention évidemment funéraire[5]. Plus tard, l'image en question perdit de sa signification hiératique, à mesure qu'elle

(1) Les nombreux exemples qui se rencontrent, dans les catacombes de l'Égypte, de cette représentation d'un *oiseau à tête humaine*, avec un sens funéraire, ont été observés par tous les voyageurs, notamment par les auteurs de la grande *Description de l'Égypte;* voy. Jomard, *Descript. des Hypogées de Thèbes*, p. 354, Antiq. vol. II, pl. 47, fig. A, et les autres planches citées au même endroit; et M. Creuzer a produit, à l'appui de cette image symbolique, les témoignages fournis par les auteurs; voy. ses *Commentat. Herodot.* 346-352.

(2) L'image des *Sirènes* se rencontre de tant de manières, sur un si grand nombre de vases peints, de tout âge et de toute fabrique, qu'il serait difficile de citer tous les exemples qu'on en connaît. Les plus remarquables, par l'ancienneté même des monumens qui les présentent, sont sans contredit ceux qu'ont procurés en dernier lieu à la science les découvertes faites dans la campagne de Rome de plusieurs de ces vases dits égyptiens, où la représentation d'*oiseaux à tête humaine* est généralement admise comme une image symbolique de *l'âme des défunts*, Gerhard, *Rapport*, p. 65, not. 607; Micali, tav. XCV, A, t. III, p. 163. De pareils vases se trouvent fréquemment aussi dans la Campanie; et l'*oiseau à tête humaine* y figure toujours dans des scènes funéraires, ou avec des symboles funèbres, tels, par exemple, que la *fleur de lotos* et la *couronne*, que tient une *Sirène*, sur un vase de la collection Bartholdy, *Mus. Bartold.* p. 90, n. 15; voy. d'autres exemples, *ibid.* p. 79 et 93; *Neapels ant. Bildwerke*, I, 251, 270, 324, 333, 375; Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XXXVI. Habituellement, les *Sirènes* se montrent, sur ces vases, opposées à des *sphinx*, autres figures symboliques dont l'intention funéraire n'est pas moins sensible, et l'invention égyptienne moins constatée; quelquefois, elles s'y trouvent placées au milieu d'un groupe d'animaux bachiques, tels que *panthères, lions, tigres, chevreuils, cygnes*, qui ont sans doute rapport à l'*initiation* des défunts; ou bien encore, elles s'y rencontrent avec d'autres animaux, tels que la *chouette*, sur les vases de prix, Ἆθλα, de fabrique athénienne, pour indiquer que ces sortes de vases se donnaient en prix dans la célébration des jeux funèbres, soit à Athènes, soit ailleurs; c'est du moins de cette manière que j'expliquerais la présence de la *Sirène* sur le vase athénien de M. Burgon, Millingen, *anc. uned. Monum.* P. I, pl. III, bien que d'autres antiquaires, notamment M. Bröndsted, aient regardé simplement cette image d'un *oiseau fantastique* comme *un des emblèmes de la déesse d'Athènes;* idée à l'appui de laquelle ce savant a cité un vase de Vulcia, où le bouclier de Minerve porte en guise d'insigne, ἐπίσημον, *une Sirène qui joue de la double flûte;* voy. son *mém. sur les Vases panathén.* p. 3. D'autres fois enfin, elles y figurent, dans des scènes de mort, d'une manière si caractéristique, qu'il est impossible d'en méconnaître l'intention funéraire. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple décisif entre tous ceux que je connais, un *oiseau à tête humaine* se voit au dessus de *Procris blessée à mort*, sur un vase peint publié par M. Millingen, *anc. uned. Monum.* part. I, pl. XIV, p. 35-38. J'ajouterai ici, pour compléter les notions relatives à la forme donnée aux *Sirènes*, sur les vases peints, et à leur emploi funéraire sur cette classe de monumens, qu'il existe, dans la collection de M. Durand, plusieurs de ces vases encore inédits, où cette intention ne saurait paraître douteuse. Tel est, entre autres, un petit *diota*, de fabrique commune de Pouille, où la *Sirène, à tête de femme*, avec un *buste* et des *bras humains* sur un *corps* et des *pattes d'oiseau*, vole, les ailes déployées, en jouant de la *lyre;* le revers offre un *jeune Homme* entièrement *nu, à cheval:* sujet funéraire indubitable. Sur un *balsamaire*, pareillement de fabrique de Pouille, la *Sirène, à tête* et *buste de femme* sur un *corps d'oiseau*, tient des deux mains un *thyrse* et une *patère:* double symbole qui a manifestement rapport à l'*initiation* du défunt. Une petite *hydrisque*, de même fabrique, présente une *Sirène* debout, devant un *cippe;* et sur un vase de Nola, de jolie fabrique, la *Sirène* a vis-à-vis d'elle un *chien*, animal symbolique, dont le rapport avec les mânes est si connu. Je me borne à ces exemples, tirés de vases de différente forme et de différente fabrique, offrant tous la même image avec une application funéraire.

(3) Il serait maintenant inutile de réfuter la doctrine de M. Boettiger, qui voyait des *Harpyies*, et non pas des *Sirènes*, dans la plupart des représentations d'*oiseaux à tête de femme*, telles que celles de deux vases de Tischbein, I, 26, et III, 59, d'après le seul motif que ces figures n'avaient point d'attribut, et en particulier ne portaient point d'instrument; voy. sa *Dissertat. sur les Furies*, not. VI, p. 103-104. Mais j'appellerai l'attention de mes lecteurs sur la figure singulière que nous ont offerte récemment plusieurs vases provenant des sépultures de Canino, et qui se compose d'une *tête humaine*, alternativement *mâle* et *femelle*, couronnée de *myrte*, et placée sur un corps formé de ce *grand œil symbolique*, avec des *ailes* et des *pattes d'oiseau;* deux de ces vases sont publiés dans le recueil de M. Micali, tav. LXXXIV, n. 1 et 2; voy. aussi Gerhard, *Rapport*, p. 165, not. 607*. Il y a certainement dans ce curieux hiéroglyphe une combinaison neuve et remarquable d'élémens empruntés au symbolisme égyptien, évidemment aussi avec une intention funéraire.

(4) Voy. les exemples cités plus haut, not. 2.

(5) Je ne saurais citer à cet égard un monument plus décisif que le célèbre scarabée du cabinet d'Orléans, t. II, pl. 2, qui offre au revers du groupe d'*Ajax portant le corps d'Achille mort*, et *précédé de son âme*, une figure de *Femme à corps d'oiseau*, où

s'éloigna de son type originaire, en se rapprochant de la forme humaine; et c'est sans contredit un des traits les plus curieux de l'histoire de l'art antique, que de voir, dans le développement graduel du mythe des *Sirènes*, le progrès de l'image morale suivre celui de l'image figurée; et la *Sirène* exprimer des idées de moins en moins sinistres, à mesure qu'elle se produit sous des traits de plus en plus embellis. Les *deux Sirènes* placées sur la main de la *Junon de Coronée*[1], de même que les *trois Grâces* sur celle de l'*Apollon de Délos*[2], n'avaient déjà plus, au même degré du moins, le sens funèbre, ni sans doute toutes les parties de l'animal qui entraient dans la composition de l'image primitive; et même dans le cas d'une application funéraire, qui se reproduisit plus d'une fois encore dans les temps de la belle époque de l'art, comme on en a des exemples dans la *Sirène* placée sur le tombeau de Sophocle[3] et sur celui d'Isocrate[4], et plus tard encore, dans les *deux Sirènes* qui décoraient le faîte du bûcher funèbre d'Héphæstion[5], ce n'était plus avec les idées sinistres attachées à la première image symbolique qu'apparaissait dès-lors cette *Muse de la mort*, devenue le symbole de l'éloquence et du génie. Dès-lors, en effet, les *Sirènes* étaient représentées comme de *belles Femmes*, conservant à peine une faible indication de l'animal symbolique, tel qu'est, par exemple, la *Sirène* du musée Worsley[6], et une statuette en marbre grec, trouvée en 1816 dans l'île de Marmara[7]; quelquefois *vêtues*, et presque toujours ayant en main divers *instrumens de musique*, comme on les voit généralement représentées sur les pierres gravées[8]; et finissant, dans la dernière période de l'art, par se montrer douées de la forme humaine tout entière, sous le costume élégant de *matrones grecques*, telles que nous les montrent nos urnes étrusques.

Mais, pour revenir au sujet principal de nos recherches, il est certainement bien curieux de trouver sur un vase peint, d'un aussi ancien style que celui de Canino, une représentation du mythe des *Sirènes*, servant à prouver tout à-la-fois l'usage funéraire qui s'en faisait sur les monumens grecs de la haute époque de l'art, et l'origine grecque de la composition employée à la même intention par les Étrusques et aussi par les Romains[9]. Il suffirait en

j'ai reconnu le premier une *Sirène;* voy. plus haut, p. 283, n. 5. J'ajoute à l'appui de cette explication, qui me paraît indubitable, que sur d'autres monumens appartenant à la haute antiquité étrusque, tels que les fragmens de bronze publiés par M. Vermiglioli, *Bronzi etruschi*, tav. 1, n. 13, 14, se voient également des *Sirènes*, avec un *buste humain* et des *pattes d'oiseau*, dans l'attitude de s'arracher les cheveux, que l'on voit aussi à une *Sirène*, sur une pierre gravée du *Mus. Worsleyan.* I, 7, et qui convient bien au rôle funéraire de cette sorte de figures.

(1) Pausan. IX, 34, 2, voy. à ce sujet l'*Excursus* de M. Siebelis, t. IV, p. 148.

(2) Pausan. II, 32, 4; cf. IX, 35, 1; Plutarch. *de Music.* t. III, p. 2081; voy. Siebelis, *ad* Pausan. IV, 118; Fac. *Excerpt.* è Plutarch. p. 56-57. J'ai cité, dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 58-60, plusieurs monumens antiques, médailles et pierres gravées, qui nous ont conservé une réminiscence de cet ancien *Apollon de Délos*, avec les *trois Grâces* sur la main.

(3) Pausan. I, 21, 2; cf. Auctor. gr. *vit. Sophocl.*

(4) Plutarch. *in X Rhet. v.* Isocrat. Cf. Siebelis. *ad* Pausan. I, 70; Fac. *Excerpt.* è Plutarch. p. 227.

(5) Diodor. Sic. XVII, 115 : Ἐπὶ πᾶσι δὲ ἐφεστήκεισαν Σειρῆνες διάκοιλοι, καὶ δυνάμεναι λεληθότως δέξασθαι τοὺς ἐν αὐταῖς ὄντας καὶ ᾄδοντας ἐπικήδιον θρῆνον τῷ τετελευτηκότι. Un pareil emploi des *Sirènes* est tellement significatif, qu'il dispense de tout commentaire.

(6) *Mus. Worsleyan.* part. I, n. 7.

(7) *Recueil inédit de Millin*, t. II, n. 1012, au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi.

(8) Telles que celle que le P. Pacciaudi a publiée, *Monum. Pelopon.* I, 139; voy. aussi Causs. *Gemm.* tav. 128; Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 400, n. 358. Sur une de ces pierres, d'ancien style, en forme de scarabée, dont je possède une empreinte tirée de la collection de Cadès, la *Sirène* porte sur son épaule une *amphore*, et tient de la main droite un *flambeau renversé;* double symbole, dont l'intention funéraire est si évidente. Le même motif se trouve exprimé différemment sur un amulette du musée Blacas, où se voient *deux Sirènes* jouant, l'une de la *lyre*, l'autre de la *double flûte*, opposées à *deux enfans* agenouillés, dans une attitude suppliante, et non pas *deux Amours*, comme on l'a dit. Sur d'autres pierres, pareillement de signification funéraire, la *Sirène*, jouant de la *lyre*, a derrière elle un *astre.*

(9) Relativement à l'emploi qui se faisait, chez les Romains, du mythe des *Sirènes*, avec une intention funéraire, il suffit de rappeler un sarcophage décrit par Winckelmann, *Storia dell' Art.* t. II, p. 133, ed. Roman.; ce monument existait alors à la villa Albani, où il ne se trouve plus aujourd'hui, Marini, *Iscriz.*

effet, pour s'en convaincre, d'observer la peinture du revers de notre vase, dont je ne crois pas que le véritable objet ait été saisi. Cette peinture offre trois figures de *Génies nus, ailés,* volant dans la même direction, et portant à la main divers attributs. D'après le mot ΗΙΜΕΡΟΣ, tracé sur le fond, et précédé de l'acclamation ordinaire ΚΑΛΟΣ, mot qui semblait en rapport avec le nom ΗΙΜΕΡΟΠΑ, donné à l'une des *Sirènes*, on a cru que ces Génies pouvaient représenter *Himéros, Érôs* et *Pothos,* ces trois êtres allégoriques, ministres d'*Aphrodite,* entre lesquels et les *Sirènes* on a cherché à établir des rapports plus ingénieux que solides, tout en attribuant à ces mêmes Génies, aussi bien qu'aux *Sirènes,* un caractère funèbre qui constituerait en eux une nature double, et qui exigerait aussi que leurs attributs eussent une double signification. Toutes ces hypothèses me paraissent trop recherchées, trop peu conformes au génie simple et grave de l'antiquité. La dimension seule des figures, qui remplissent tout le champ de la peinture, s'oppose à ce qu'on puisse y voir des êtres allégoriques d'un ordre inférieur, qui n'apparaissent jamais sur les monumens que sous une forme exiguë, d'accord avec le rôle subordonné qui leur est affecté[1]. Ensuite, on ne concevrait pas pourquoi *Himéros seul* serait désigné par son nom, et moins encore pourquoi l'épithète usuelle ΚΑΛΟΣ tiendrait lieu de celui des deux autres; tandis qu'il est si naturel de joindre ensemble ce nom et cette épithète, de manière à produire l'inscription ΚΑΛΟΣ ΗΙΜΕΡΟΣ, le *Bel Himéros,* conformément à tant d'inscriptions semblables, qui ne désignent que la personne même à laquelle le vase était destiné, sans aucun rapport avec le sujet représenté. Ce qui vient encore à l'appui de cette interprétation, c'est le nom ΗΙΜΕΡΟΠΑ[2], donné à l'une des *Sirènes,* quand les deux autres ne sont accompagnées d'aucune désignation : preuve qu'il n'y a ici d'autre intention qu'un simple rapport de nom avec celui du *bel Himéros,* une de ces allusions, si fréquentes sur les vases[3], auxquelles on ne saurait réellement attribuer d'autre motif que le caprice du dessinateur ou celui du propriétaire du vase. En effet, le nom *Himéropa* ne se trouve, parmi ceux des *Sirènes,* dans aucune des traditions mythologiques qui nous les ont conservés[4]. Enfin, ces trois Génies portent des symboles d'un usage et d'une signification funéraires tellement constatés par tous les monumens, c'est à savoir la *bandelette,* la *couronne* et le *lapin*[5], qu'il n'est pas possible de les méconnaître eux-mêmes en qua-

Alban. p. 186. Je citerai également un bas-relief d'urne cinéraire, du musée Britannique, où deux figures de *Sirènes* accompagnent l'inscription sépulcrale : D . ALBICCI . LICINI . ANTONI . LIBERALIS; *Anc. Marbles in the Brit. Mus.* part. V, pl. X, fig. 1. L'application qui se fit de ce mythe, sur des lampes de travail romain, peut aussi être rapportée à une intention funéraire. Une de ces *lampes sépulcrales, Grablampe*, de la collection de Fabretti, où se trouve seulement le *vaisseau d'Ulysse*, sans les *Sirènes,* a été publiée par Bellori, *Lucern. ant.* t. III, tav. II; cf. Licet. *de Lucern.* VI, 35, 811, sqq., 908, sqq. Mais le sujet entier est figuré sur une de ces lampes, de notre cabinet des antiques, qu'on pourra me savoir gré de faire connaître à cette occasion; voy. la vignette, n. 12, p. 392.

(1) Il suffit de se rappeler les représentations où *Himéros* apparaît porté sur la main d'*Aphrodite*, et qui sont connues des antiquaires.

(2) Ce nom est formé, comme ceux de Καλλιόπη, et de Παρθενόπη, Ἀγλαόπη, et Θελξιόπη, donnés aussi aux *Sirènes.* A ces exemples, fournis par les témoignages écrits de l'antiquité, se joignent des exemples analogues fournis par les vases, tels que le nom ΚΑΛΟΠΑ, d'un vase peint publié par M. Millingen, *Vases*, pl. XX, que M. K. Ott. Müller prend à tort pour une abréviation de la formule ΚΑΛΟΣ ΠΑΙΣ, *Annal. de l'Instit. archéol.* IV, 377; les noms ΑΝΤΙΟΠΕ, ΦΑΝΟΠΕ, ΑΙΡΟΠΕ, donnés à des Amazones ou à des Bacchantes, sur un vase du cabinet de M. Durand, et sur deux vases du prince de Canino, n[os] 369 et 527.

(3) On a, sur un vase de Canino, publié dans les *Annal. dell' Instit. archeol.* tav. XXVII, n. 24, un exemple de ces sortes d'allusions, dans le rapport des noms *Hypsis* et *Hypsipylé*, si toutefois on admet la leçon que j'ai proposée, ΗΥΦΣΙΠVLE, au lieu de ΗΥΦΟΠVLE, dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 9; et l'on peut voir, sur ce point d'archéologie, d'ingénieuses observations de M. Cavedoni, dans *due Lettere archeologiche*, p. 6-9, Modena, 1830, où ce savant a proposé, entre autres conjectures, celle que j'avais énoncée moi-même au sujet des noms *Hypsis* et *Hypsipylé*.

(4) Schorn, *Homer nach Antik.* VIII, II, p. 19, not. 7 et 8.

(5) Voy. les preuves nombreuses que j'ai fournies moi-même de la signification funèbre attachée à cet animal symbolique, sur des monumens grecs de tout âge et de toute sorte, *Orestéide*, p. 225.

lité de *Génies funèbres, ministres de Proserpine*, figurant sur le même vase au même titre que les *Sirènes*, qui étaient aussi *compagnes de Proserpine*[1]; d'où résulte encore un nouveau motif de probabilité, dans l'hypothèse que je viens d'exposer.

Si de l'examen de cette peinture grecque nous passons à celui de notre urne étrusque, nous aurons sur-tout à constater les variantes, dans la représentation du même sujet, qui peuvent servir à établir des différences de goût et d'époque dans l'exécution de ces monumens. Les *Sirènes* sont ici représentées sous l'aspect de *trois femmes jeunes et belles*, dans le costume ordinaire des matrones grecques, avec la tunique et le péplus; elles sont assises *sur des rochers élevés*[2], ayant en main divers instrumens de musique, la *lyre*, la *syrinx* et la *double flûte;* toutes circonstances contraires ou étrangères au récit homérique, qui prouvent à quel point l'art s'était éloigné des modèles et des traditions primitives. Ce qui n'est pas moins remarquable, c'est que, ni dans les détails du costume, ni dans le choix ou dans la forme des instrumens de musique, il ne se trouve ici rien de particulier à l'art et à la civilisation de l'Étrurie; rien qui décèle un motif local dans l'œuvre d'un artiste étrusque. Le vaisseau d'Ulysse, d'une longueur démesurée, est orné à la proue d'une *tête de bélier*, que nous avons déjà vue ailleurs[3], et, à la poupe et sur les flancs, de *boucliers*, qui rappellent l'usage grec de suspendre ainsi des armes, en signe de bon augure, au commencement d'une longue navigation[4]. Quant à l'objet placé au-dessous de la *tête du bélier*, et qui paraît être un *orgue hydraulique*[5], il se pourrait que ce symbole, si tant est que ce soit en effet l'instrument que j'ai désigné, se rapportât à la circonstance actuelle du mythe, celle du vaisseau arrêté devant les îles des *Sirènes* par les accords harmonieux qui en proviennent. Il semble en effet, à voir le pilote, appuyé sur le coude, dans une attitude de repos, et sans doute distrait dans sa manœuvre par la scène qui se passe à l'autre extrémité du navire, qu'au moment représenté ici par l'artiste le vaisseau ait suspendu sa marche. C'est précisément la circonstance si heureuse et si pittoresque, fournie par la tradition homérique, où *Ulysse*, attaché fortement au mât, se débat entre ses compagnons pour se débarrasser des liens qui le retiennent. L'action

(1) Apollon. Rhod. *Argon.* IV, 896-7; cf. Ovid. *Metam.* V, 552; Hygin. *Fab.* CXLI. Cette particularité du mythe des *Sirènes*, bien qu'elle ne se fonde que sur une tradition plus récente en apparence, ainsi que Voss en a fait la remarque, *Brief. myth.* XLIII, II, 57, acquiert néanmoins une certaine valeur, d'après la signification funèbre attribuée originairement aux *Sirènes*.

(2) Lycophron. 714 *ἐξ ἄκρας σκοπῆς*, cf.. Orph. *Argonaut.* 1295 : *ἀπὸ ῥωγάδος ἄκρης*; add. Strabon. I, 22.

(3) Voy. pl. LXII, n. 2, et p. 352. J'ai cru trouver dans cet objet une allusion au moyen d'évasion pratiqué par Ulysse; je dois pourtant observer qu'entre les *têtes d'animaux*, *προτομή*, dont on faisait usage en guise d'*insigne*, *ἐπίσημον*, dès la plus haute antiquité, pour distinguer les navires des différens peuples, et chacun de ces navires entre eux, la *tête de bélier*, *κριοῦ προτομή*, est nommément citée par les auteurs, Diodor. Sic. IV, 47; Tacit. *Annal.* VI, 34. C'est de là sans doute que venait le nom de *béliers*, *κριοί*, donné à une certaine classe de navires libyens, Pollux, I, 83; de même que les habitans de Cadix donnaient à leurs petits vaisseaux le nom de *chevaux*, Strabon, II, 99 : *πλοῖα μικρά, ἃ καλεῖν ἵππους, ἀπὸ τῶν ἐν πρῴραις ἐπισήμων*. On peut se faire une idée de ces sortes de navires, propres à la nation phénicienne, d'après des médailles de ce peuple; voy. Münter, *Relig. der Karthag.* taf. II, n. 6, 7, p. 102, not. 21, et p. 127, et presque tous les témoignages qui ont rapport à ce point d'archéologie se trouvent recueillis dans une dissertation *de Tutelis et Insignibus navium*, qui fait partie des *Opuscula philologica* de Ruhnkenius, p. 257-305.

(4) Scheffer. *de Re naval.* lib. III, c. 3, p. 190.

(5) Le témoignage classique sur l'invention de cette machine, *ὕδραυλις, ὑδραυλικὸν ὄργανον*, due à l'ingénieur Ctesibius d'Alexandrie, sous le règne de Ptolémée Évergète II, est celui d'Athénée, IV, 75, 174, C. Mais il ne paraît pas que l'usage en ait été jamais fort répandu dans l'antiquité, si ce n'est vers l'époque de Néron, qui, passionné, comme l'on sait, pour tous les genres de musique, introduisit à Rome et dans le reste de l'Italie un *orgue hydraulique* d'une forme particulière, encore ignorée des Romains, Sueton. *in Neron.* c. XLI : *Reliquam diei partem per* ORGANA HYDRAULICA *novi et ignoti generis circumduxit*. Cet instrument est figuré sur une médaille de Néron que le P. Paciaudi a reproduite, en l'accompagnant des témoignages historiques qui en expliquent le type, *Puteus sacer*, p. 22-23; et le même type est répété sur des médailles de Trajan et de Valentinien; voy. Eckhel, *D. N.* VIII, 303. J'ajoute que nous connaissons par des inscriptions latines, l'une d'Arles, Gud. CCXII, 8, l'autre, de Bénévent, de Vita, *Benevent. Antiq.* p. 37, 14, deux facteurs d'orgues hydrauliques, qualifiés ARTIFIC. ORGAN.; voy. Orelli, *Inscript. latin. select.* n. 4258.

de deux des personnages, *Périmède* et *Euryloque*, n'est pas plus équivoque que celle d'Ulysse lui-même[1]; et c'est à ce trait seulement, si judicieusement choisi, que se reconnaît, sur notre monument étrusque, l'application des données homériques et l'imitation d'un modèle grec.

§ VI.

Je terminerai la série des monumens homériques dont se compose mon *Cycle Héroïque*, en publiant quelques monumens relatifs à la *fuite d'Énée*, qui sont récemment sortis du sol de l'antique Étrurie et de celui de la Grèce même, et qui montrent ainsi, par la diversité des lieux comme par l'ancienneté des fabriques dont ils proviennent, à quel point étaient répandues, sur le domaine de la civilisation hellénique, les traditions qui devaient recevoir un peu plus tard, par l'accroissement de la puissance romaine, tant d'importance et d'éclat.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter les témoignages historiques concernant la fuite d'Énée, qui offraient pour les anciens eux-mêmes tant d'obscurités et de contradictions[2]. En m'attachant à la narration d'Hellanicus[3], qui paraît avoir obtenu le plus de crédit dans l'antiquité, je dois me borner à expliquer les monumens qui nous restent, et dont le motif semble avoir été puisé à la même source.

On a déjà pu se convaincre, par les peintures de plusieurs beaux vases sortis des fouilles de Canino[4], sur lesquels *Énée* apparaît toujours parmi les plus fidèles et les plus vaillans défenseurs de Troie, que la tradition homérique, peu favorable à ce personnage[5], n'était pas celle qui avait servi de guide aux auteurs de ces peintures, non plus que celle de Leschès, qui faisait d'Énée un des captifs de Néoptolème emmenés avec Andromaque en Épire[6], où ce prince eût dû terminer une destinée sans gloire dans un esclavage sans retour. C'est aussi ce qui résulte des nombreuses peintures qui nous représentent Énée, dans cet autre épisode du drame iliaque, au moment où il échappe à la ruine de sa patrie, emportant son vieux père Anchise, et suivi de son jeune fils *Ascagne*, c'est-à-dire avec l'unique reste de l'ancienne Troie, et l'unique espérance de la nouvelle.

Ce groupe s'était déjà montré sur le célèbre vase Vivenzio[7], parmi plusieurs autres groupes représentant les principaux épisodes de la destruction de Troie. Le même sujet, conçu d'une manière différente, est reproduit sur un vase de la seconde collection d'Hamilton[8], où le *Héros*, chargé de son pieux fardeau, chemine entre *deux Femmes* troyennes, suivi d'un *Guerrier phrygien*, sans doute le fidèle *Achate;* et c'est cette seconde composition, d'un sujet

(1) Homer. *Odyss.* XII, 193-6.
(2) Voy. Heyn. *Excurs.* IX *ad Æn.* II.
(3) Hellanicus *apud* Dionys. Hal. I, 47-49.
(4) Deux de ces vases, décrits dans le *Catalogo di scelte Antichità*, etc. n. 529 et 544, représentent, l'un la *mort de Troïle*, l'autre la *mort d'Achille*. *Énée* s'y montre combattant au premier rang des Héros troyens, avec son nom ΑΙΝΕΑΣ. Il figure de même sur un autre vase récemment publié dans les *Annal. dell' Instit. archeol.* tav. LI, lequel offre une représentation neuve et remarquable de la *mort d'Achille*.
(5) Homer. *Iliad.* XX, 180; et Schol. *ad h. l.* Idem, *ibid.* XIII, 460-62.
(6) Lesches *apud* Schol. Lycophr. *ad* v. 1263-9, II, 984, ed. Müller.
(7) Millin, *Vases peints*, I, XXVI; Schorn, *Homer nach Antik.* IX, 5.
(8) Tischbein, IV, 60. L'interprète italien de cette peinture, Fontani, a vu, dans la première de ces deux femmes, le jeune *Ascagne;* dans la seconde, *Créuse*. C'est avec la même sagacité qu'il avait déjà reconnu, sur un autre vase, IV, 53, la *fuite d'Énée* exprimée d'une manière différente dans une composition qui n'a certainement pas de rapport avec ce sujet; voy. les observations que j'ai eu déjà l'occasion de faire au sujet de ce dernier vase, *Achilléide*, p. 109, not. 6.

qui doit avoir exercé fréquemment les talens des artistes grecs, dont il nous est encore parvenu, sur un vase peint[1], une variante curieuse. Le groupe d'*Énée* et d'*Anchise*, avec la *Femme* qui le précède et le *Guerrier* qui le suit, l'un et l'autre à-peu-près dans la même attitude et dans le même costume, se retrouve sur cette peinture, de manière à montrer que les deux vases avaient été exécutés d'après le même patron. Mais il y a sur ce second vase une circonstance nouvelle, qui prouve aussi, avec tant d'autres exemples semblables que nous possédions déjà, que, même en reproduisant des compositions fixées par quelque habile dessinateur, les peintres de vases ne se faisaient pas scrupule d'y ajouter ou d'y supprimer des détails plus ou moins importans, des personnages plus ou moins nécessaires. C'est ainsi que la *seconde Femme* est remplacée par *deux Personnages nus*, qui courent dans la même direction, comme pour échapper à la poursuite d'un ennemi. Ces deux personnages sont d'une plus petite proportion que les autres, ce qui ne prouve pas que ce soient, comme on l'a cru, *deux Enfans*, c'est à savoir le *petit Ascagne* et un *autre jeune Troyen;* mais ce qui indique, suivant une de ces conventions de l'art antique, dont il existe tant de preuves et d'applications, que ce sont ici deux personnages d'une moindre importance, d'un ordre moins élevé, figurant la *foule des Troyens*, le peuple de la dernière condition, qui accompagne la fuite d'Énée, qui se presse autour de lui, et qui se précipite sur ses pas; c'est en un mot l'image même qui nous est présentée dans un beau fragment d'une tragédie perdue de Sophocle[2], qui semble avoir eu sous les yeux une peinture pareille à la nôtre; tant cette peinture se trouve d'accord avec la description du poète.

Un des vases de Canino, ouvrage de Nicosthénès, nous a offert le groupe d'*Énée portant Anchise sur ses épaules*, ἐπ' ὤμων Πατέρ' ἔχων, et *tenant son fils Ascagne par la main*[3], modelé sans doute suivant le type le plus généralement accrédité dans l'antiquité grecque, tel en effet qu'il se retrouve sur tant de médailles de villes grecques, d'époque romaine[4]. Sur un autre

(1) *Vasi di Premio*, tav. IV *a*, p. 9. Ce vase est tiré du musée Borgia. La peinture qui représente la *fuite d'Énée*, s'y trouve associée avec une composition de sujet bachique; d'où l'auteur conclut, avec assez de vraisemblance, que ce vase a pu servir de *prix* pour un poète dramatique, à l'occasion d'une tragédie d'*Énée* représentée dans une fête dionysiaque. Mais ce savant me paraît s'être trompé en faisant *deux enfans*, des *deux personnages* de moindre taille, qui sont réellement *deux hommes*, et même *deux hommes barbus*. Ailleurs encore, le même antiquaire a commis une méprise à peu près semblable, en voyant sur un vase du cabinet de M. Durand qu'il a publié, *Recherches sur les Noms des Vases*, pl. 1, n. 10, p. 8, des *Enfans vainqueurs* à la course armée, au lieu d'y voir deux véritables *Hoplitodromes*.

(2) C'est un fragment du *Laocoon* de Sophocle, cité par Denys d'Halicarnasse, *Antiquit. rom.* I, 48, que je crois devoir rapporter ici textuellement, avec la correction de Tyrwhitt, dont Heyne avait eu tort de ne pas tenir compte dans la citation qu'il en a faite :

Νῦν δ' ἐν πύλαισιν Αἰνέας ὁ τῆς Θεοῦ
Πάρεστ' ἐπ' ὤμων Πατέρ' ἔχων κεραυνίου
Νώτου καταστάζοντα βύσσινον φάρος.
ΚΥΚΛΕΙ̃ δὲ πᾶσαν ΟἸΚΕΤΩ̃Ν παμπληθίαν·
ΣΥΝΟΠΆΖΕΤΑΙ δὲ ΠΛΗ̃ΘΟΣ, οὐχ ὅσον δοκεῖς,
Οἳ τῆσδ' ἐρῶσι τῆς ἀποικίας, Φρυγῶν.

(3) *Catalogo di scelte Antichità*, etc. p. 80, n. 567.

(4) En fait de médailles de villes grecques qui appartiennent à la période romaine, je citerai en première ligne celle de *Ségeste*, qui voulait sans doute, en imprimant ce sujet sur sa monnaie, se prévaloir d'une ancienne tradition nationale, qui lui donnait un titre de consanguinité avec le peuple romain; voy. ces médailles dans Torremuzza, *Sicil. vet. Num.* tab. LXIV, n. 2, 3, 4, 6 et 7; cf. Eckhel, *D. N.* I, 136. Je citerai en second lieu les médailles de *Patres*, d'Achaïe, Millingen, *Ancient Coins*, etc. pl. IV, n. 17; celles d'*Iliam*, Pellerin, *Recueil* II, pl. LII, 28; de *Dardanus* et d'*Otkrus*, de Phrygie, Eckhel, *D. N.* II, 483, et III, 169; de *Berytus*, de Syrie, *ibid.* III, 359. Quant aux monnaies romaines qui offrent le même type, je me bornerai à faire mention de celles de Jules César, voy. Münter, *antiquar. Abhandl.* p. 203-4, une desquelles a été restituée par Trajan, Eckhel, *D. N.* VI, 4; et je rappellerai aussi, à cause du mérite de l'art, un *aureus* d'Antonin-le Pieux, qui offre ce sujet imité sans doute de quelque beau monument de l'art antique, tel qu'il se reproduit encore sur les grands bronzes de cet empereur. Je n'ai pas dû parler des médailles autonomes d'*Ænos*, de Thrace, dont le type, offrant une *Tête imberbe* coiffée d'une espèce de *pilos*, avait été long-temps regardé comme une *tête héroïque*, et, à ce titre, attribué à *Énée*, d'après une tradition mythologique qui regardait ce héros comme le fondateur d'*Ænos;* cette méprise est depuis long-temps bannie du domaine de la science; voy. Eckhel, *D. N.* II, 22. Il existait pourtant chez les Romains, et

vase, provenant du territoire étrusque, et dont la découverte est due aux fouilles récentes de Canino, *Énée*, avec son père *Anchise* qu'il porte sur ses épaules, marche entre *deux Femmes troyennes*, qui tiennent chacune un *Enfant* par la main[1]. C'est encore une de ces variantes qui attestent avec quelle facilité s'exécutaient, dans les fabriques de vases peints, les répétitions d'un type célèbre, en y ajoutant toujours quelques circonstances nouvelles. On ne peut voir ici, dans ces deux Femmes tenant chacune un Enfant, qu'un motif équivalent à celui que nous avons déjà rencontré sur une peinture du même sujet, c'est-à-dire une image abrégée de la fuite du *peuple Troyen*, Φρυγῶν πλῆθος, et non la représentation de la famille d'Énée. C'est aussi la même image, mais reproduite encore d'une manière variée et neuve à plusieurs égards, que nous présente un de ces vases peints, provenant des fouilles de Canino, qui fait partie du cabinet de M. Durand, et que je publie[2]. On y voit le groupe d'*Énée portant Anchise*, conçu à-peu-près comme sur deux des vases que j'ai cités, sauf quelques détails d'armure et de costume peu importans, qui en diffèrent. Ce groupe est suivi d'une *Femme*, soit *Créuse*, soit toute autre femme troyenne, exprimant, dans ce système de personnification que nous connaissons par tant de monumens du même genre, toute cette partie de la population phrygienne qui s'est associée à la fuite d'Énée, οἱ τῆσδ' ἐρῶσι τῆς ἀποικίας, Φρυγῶν. C'est ce qui est rendu plus sensible encore par le groupe des *deux Guerriers* qui précèdent, l'un en costume phrygien, tel que nous l'avons déjà rencontré sur d'autres vases, le second en armure grecque; circonstance remarquable et nouvelle, qui a peut-être rapport à la tradition antique suivant laquelle l'émigration d'Énée semblait avoir été concertée avec les Grecs, touchés de sa piété envers son père et envers les Dieux[3]; et du reste, il n'est pas douteux, d'après le mouvement des deux figures, et d'après la manière dont ces deux guerriers tournent la tête vers le Héros, cheminant lentement sous son sacré fardeau, que ce ne soient deux compagnons de sa fuite, qui la précèdent pour la protéger. C'est enfin l'image la plus réduite de ce sujet touchant qui se soit encore produite sur les monumens de l'antiquité grecque, que nous offre un vase peint, de la forme d'*œnochoè*, de fabrique proprement hellénique, attendu qu'il provient d'un tombeau de l'île d'Égine[4]. La représentation se compose uniquement du groupe d'*Énée portant son père Anchise*, de cette manière consacrée que nous avons vue sur le vase précédent; et d'un autre personnage, qui le précède en retournant la tête de son côté, et qui doit être *Créuse*.

Ce qui résulte de plus curieux de l'examen et de la comparaison des vases peints que je viens de décrire, y compris les deux que j'y aurai ajoutés, c'est que le sujet s'y résume tou-

certainement chez les Grecs, des portraits d'*Énée*, de ces portraits fictifs et conventionnels, mais consacrés par une sorte d'autorité publique, tels que celui qui figurait parmi les *images* de la famille Julia, et qui fut porté dans la pompe des funérailles de Drusus, au témoignage de Tacite, *Annal.* IV, 9 : « Funus imaginum pompa maxime illustre fuit, cum origo « Gentis Juliæ, AENEAS, omnesque Albanorum reges, etc. longo « ordine spectarentur. » C'est donc encore un exemple de plus à joindre à ceux que j'ai cités ailleurs, p. 245, de ces portraits de personnages mythologiques, dont la réunion pourrait former une sorte d'iconographie héroïque; faible débris de tout un vaste musée que posséda l'antiquité, et qu'il ne nous sera jamais donné de recouvrer.

(1) Ce vase, de la collection Candelori, vient d'être publié dans le nouveau recueil de M. Micali, tav. LXXXVIII, n. 5 et 6. Le sujet de la *fuite d'Énée* s'y voit figuré au revers de *Persée tranchant la tête de Médase;* et la réunion de ces deux sujets mythologiques, sur un même vase, indépendamment du mérite du style, donne à celui-ci un haut degré d'intérêt.

(2) Voy. planche LXVIII, n. 2.

(3) Schol. Lycophr. *ad* v. 1263-9. Les autres témoignages sur ce point d'histoire mythologique ont été recueillis par Heyne, dans l'*Excursus* cité plus haut.

(4) Voy. planche LXVIII, n. 3. Ce vase est tiré du cabinet de M. Herry, d'Anvers, et j'en ai dû la communication à la bonté d'un jeune et déjà savant antiquaire, M. de Witte, neveu de cet amateur éclairé, et auteur de plusieurs dissertations archéologiques, par lesquelles il prélude à des travaux plus importans.

jours dans le groupe d'*Énée portant Anchise,* comme trait dominant de la représentation; conséquemment, dans un grand exemple de piété filiale; et cette induction s'accorde avec l'opinion de l'antiquité elle-même, telle qu'elle nous a été transmise par un Scholiaste[1]. D'après cette manière de voir, la présence d'Ascagne et celle de Créuse étaient des élémens étrangers ou du moins indifférens à cette représentation, la seule qui fût véritablement conforme au génie grec, et suggérée par la tradition hellénique; aussi Ascagne ne se montre-t-il avec certitude que sur le vase Vivenzio; puisque les *deux Enfans* et les *deux Femmes* de plusieurs de nos vases ne pourraient s'expliquer par l'intervention d'Ascagne et de Créuse, qu'au moyen d'une supposition tout-à-fait arbitraire, qui laisse sans motif et sans explication la présence d'un second groupe tout pareil. C'est le contraire qui a lieu, par des raisons faciles à expliquer, sur les monumens d'époque romaine, où le personnage d'Ascagne devenait un élément important ou même nécessaire de la composition, et où il figure toujours, en effet, en l'absence de Créuse elle-même; c'est ainsi qu'on le voit, entre autres exemples, sur un marbre inédit du musée de l'Université de Turin[2], où le groupe d'*Énée* portant sur son épaule son père *Anchise*, la *tête voilée,* et tenant par la main son jeune fils *Ascagne,* avec la *mitre* et le *pedum*[3], peut être regardé comme l'expression figurée de l'Énéide, dans ce qu'elle avait de plus important pour les Romains, exécutée dans le style et dans le costume romains, comme il convenait au génie des temps de l'empire, où fut produit ce monument.

J'ai réuni sur la même planche, avec les deux vases d'Égine et de Canino que j'ai fait connaître, un troisième vase, sorti pareillement des fouilles de Canino, actuellement dans le cabinet de M. Durand[4], afin de rendre plus sensible, par la comparaison même qui en résulte, une erreur que j'ai eu déjà l'occasion de relever, et qui semble avoir encore besoin d'être réfutée[5]. Ce vase nous présente un *Guerrier cheminant avec peine,* à demi courbé sous le poids d'un autre personnage armé aussi, sans doute quelque Héros grec, emporté mort ou mourant du champ de bataille par un de ses fidèles compagnons. Dans cette hypothèse, la représentation du célèbre scarabée, de style étrusque, qui offre le même groupe, avec les noms AIFAS et A↓ELE[6], nous autorise à voir ici *Ajax portant sur son dos le corps d'Achille expiré;* et la *Femme* qui précède le groupe doit être reconnue pour *Thétis,* telle qu'elle nous est déjà apparue avec son nom, (Θ)ETIΣ, sur un vase peint de la seconde collection d'Hamilton[7]: d'où il suit que les doutes, s'il avait pu en rester encore sur le sujet de ce vase, où l'on avait cru voir, contre toute évidence, *Énée emportant son père Anchise entre son Épouse et son Fils,* ne sauraient plus conserver à présent la moindre apparence de fondement.

Entre les diverses traditions épiques qui se rapportent à Énée, il en est une, souvent exprimée sur les monumens de l'art antique, et particulièrement sur les pierres gravées,

(1) Schol. Lycophr *loc. laud.*. Προέκρινε δὲ (ὁ Αἰνείας) τὰ τῶν θεῶν ἀγάλματα καὶ τὸν αὐτοῦ πατέρα, παρεάσας τὸν οἶκον, τὴν ΓΥΝΑῙΚΑ, καὶ τὰ ΤΈΚΝΑ. Cette tradition n'était pas seulement celle de Lycophron, mais de plusieurs autres écrivains, dont il est à regretter que le Scholiaste n'ait pas cité les noms.

(2) Voy. planche LXXVI, n. 4. Ce bas-relief n'est qu'un fragment d'un cippe sépulcral, dont la représentation se compose de plusieurs sujets. Je dois dire que je ne connais ce monument que par le recueil manuscrit de Millin, conservé à la bibliothèque du Roi, où il s'en trouve un dessin. Il existe aussi une répétition du même groupe sur une pierre gravée, dont je possède l'empreinte, tirée de la collection de Cadès.

(3) Deux traits de costume qui rappellent la jeunesse de Pâris.

(4) Voy. planche LXVIII, n. 1.

(5) Voy. plus haut, *Achilléide*, p. 109, not. 6.

(6) J'ai eu déjà plusieurs fois l'occasion de citer ce monument, pour en justifier et pour en compléter l'explication, qui n'avait encore été donnée que d'une manière très-imparfaite; voy. plus haut, p. 109, not. 5; p. 283, not. 5, et p. 381, not. 5.

(7) Tischbein, IV, 53.



1



2.



3



1.

2



3

Lith. Desarne rue N. D. des Victoires 16



qui mérite que j'en dise ici quelques mots; c'est le trait d'Énée blessé par Diomède, et sauvé de la mêlée par l'intervention de Vénus et par celle d'Apollon. Ces deux circonstances se trouvent représentées, la première sur plusieurs pierres gravées, entre autres sur un scarabée, du plus ancien style, de la collection Poniatowsky[1], et sur une pâte antique de la collection de Stosch, dont le véritable sujet, mal expliqué par Winckelmann[2], a été reconnu par Visconti[3]. La seconde forme le sujet d'un célèbre camée du musée Worsley[4], qui peut nous servir à expliquer une curieuse peinture d'un tombeau romain, dont le motif n'a pas encore été saisi[5]. On y voit un *Guerrier nu* qui s'éloigne, comme à regret et d'un air encore menaçant, à l'apparition d'un *Personnage nu*, debout en avant d'une *porte de ville*. Il suffit de comparer cette peinture avec le camée cité en dernier lieu, pour reconnaître, sur l'une comme sur l'autre, *Diomède* arrêté dans la poursuite d'*Énée* aux portes mêmes de *Troie*, où celui-ci vient de rentrer sous la protection d'*Apollon*. Il reste à rendre compte du troisième personnage, qui remplace sur la peinture celui d'Énée, en partie représenté sur le camée. C'est une figure de *jeune Homme nu*, tenant d'une main un *flambeau*, et de l'autre *trois tiges* de pavot. Or, il semble qu'à de pareils traits on ne risque rien de reconnaître un de ces personnages d'ordre allégorique, faisant ici allusion à l'*obscurité profonde*[6] dont Apollon couvre le Héros troyen pour le soustraire aux coups de Diomède; et cette manière de personnifier la circonstance dont il s'agit, au moyen du *flambeau* et des *tiges de pavot*, deux symboles connus du *Génie de la nuit*, rentre tout-à-fait dans les habitudes de l'art antique.

Il existe encore un monument relatif à Énée, qui m'a paru digne d'être publié à cette occasion, et qui se recommande à plusieurs titres à l'intérêt des amis de l'antiquité. C'est un autel, orné de bas-reliefs sur ses quatre faces, qui resta long-temps exposé à la villa Madama, d'où il fut transporté au musée du Vatican, et placé dans la cour du Belvédère[7]. Malgré le double mérite qu'il présente sous le rapport de l'art et sous celui du sujet, mérite qui avait fixé l'attention de Visconti lui-même[8], ce beau monument est resté inédit jusqu'à ce jour; et sans doute que les dégradations qu'il a eu à souffrir tiennent en partie du moins à cette indifférence ou à son long sejour dans les jardins de la villa Madama. Quoi qu'il en soit, les quatre bas-reliefs dont il est décoré, tous plus ou moins maltraités par la faute des hommes ou par celle du temps, se rapportent à la gloire de la *maison d'Auguste;* ce qui m'autorise à donner à ce monument le nom d'*Autel d'Auguste*. Sur l'un des petits côtés,

(1) Ce scarabée, dont je possède une empreinte, a été publié par M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. LXXI, 1, t. I, p. 14; Visconti, qui le connaissait, s'en est servi pour l'explication d'une autre pierre offrant le même sujet différemment conçu, *Oper. var.* II, 271.

(2) Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, cl. III, n. 199. C'est encore de la même manière que cette pâte est décrite dans le *Verzeichniss der geschnitt. Steine*, etc. p. 155, n. 199.

(3) Visconti, *Oper. var.* t. II, p. 271, n. 358*. Le même sujet se retrouve sur une autre pierre publiée aussi par M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. LXXI, 2; et j'en connais encore une composition différente, d'après une empreinte de la collection de Cadès.

(4) Ce camée a été reproduit par M. Inghirami, dans sa *Galler. omer.* tav. LXXIII, t. I, p. 145-6; mais, à ce qu'il paraît, d'après le recueil de Worlidge, dont les gravures sont aussi infidèles que les monumens mêmes sont généralement suspects.

(5) *Pictur. vet. Sepulcr.* Append. tab. III, n. 2, p. 70-71.

(6) Homer. *Iliad.* V, 345 : κυανέῃ νεφέλῃ.

(7) Voy. planche LXIX. Il est placé dans la cour du Belvédère, près de l'entrée de la *salle des Animaux*. C'est le même dont il est fait mention par l'éditeur du *Mus. Capitolin.* t. IV, p. 55, en ces termes : « Exstat alia quadrilatera ara jacens sub « dio in viridario *villæ* cui nomen *Madama*, ubi origo populi « Romani ab Æneâ atque à rege Latino exprimitur. » On doit présumer, d'après la manière dont s'exprime ici l'antiquaire Foggini, que l'état de dégradation où se trouve ce monument a pu venir de la longue indifférence qui le laissa ainsi exposé aux injures de l'air dans les jardins de la villa Madama; et le dessin que j'en publie ne justifierait que trop cette induction. Mais, quelque endommagé que soit ce monument, il méritait d'être publié tel qu'il est, ne fût-ce que pour en conserver au moins une ombre à la science. Le style annonce le siècle d'Auguste, et le travail est celui d'une bonne école romaine.

(8) *Mus. P. Clem.* t. VII, p. 57, not. (*b*).

où la fameuse *Truie d'Albe*, avec ses *trente petits*[1], se voit aux pieds d'un *Personnage*, vêtu d'un long pallium, appuyé du bras droit sur un long sceptre, dans cette même attitude symbolique dont j'ai établi ailleurs la signification et justifié l'emploi pour des personnages d'un ordre héroïque[2], on reconnaît sans peine à toutes ces circonstances le Héros troyen, devenu le fondateur du royaume d'Albe et l'auteur de la race des Césars : c'est l'expression la plus simple qu'il fût possible d'offrir aux yeux d'un mythe national si cher aux Romains, et dont il dut exister tant d'images figurées dans l'antiquité, à en juger par le grand nombre des réminiscences qui nous en sont parvenues[3]. Quant au second personnage, assis en face d'Énée, avec un *rouleau* qu'il tient déployé des deux mains sur les genoux, Visconti y voyait *Homère*, célébrant la gloire des Æneades. Mais, indépendamment des difficultés graves auxquelles pourrait donner lieu cette intervention d'Homère dans un sujet pareil, et sur un monument romain de l'âge de celui-là, j'avoue que, d'après le costume de la figure en question, qui paraît être celui d'une femme, j'y verrais plutôt la *Sibylle* de Cumes, déployant le rouleau qui contenait les destinées de Rome, suivant une tradition qui avait acquis tant de célébrité, sur-tout à cette époque de l'empire[4].

Le bas-relief opposé à celui-là, sur la seconde face latérale, représente un *Personnage* debout, vêtu de la toge, la tête voilée, dans le costume des pontifes romains, tenant de sa main droite une *petite figure, sigillum*, dressée sur une base; et vis-à-vis de ce personnage, une *Femme*, pareillement voilée, portant aussi de la main gauche une *statuette* semblable. Entre les deux figures principales est un *autel chargé de fruits*, indiquant, avec les instrumens pontificaux, la *patère*, le *simpulum* et le *lituus*, sculptés dans la partie supérieure du bas-relief, au-dessus d'une *guirlande* tressée avec des *bandelettes*, indiquant, ai-je dit, un *sacrifice* auquel prennent part, comme assistans, d'autres personnages placés en arrière, c'est à savoir *deux jeunes Gens*, du côté de l'Homme, et *une* ou *deux jeunes Filles*, du côté de la Femme; car l'état de dégradation du monument ne permet pas de décider ce point. Or, il semble qu'on ne puisse méconnaître ici le sacrifice aux *Lares de la maison d'Auguste*, LARIBVS AVGVSTIS, tels qu'on voit ces *deux Génies* constamment représentés sur les monumens, entre autres sur le célèbre autel de la galerie de Florence[5], qui offre, sur quelques points, tant d'analogie avec

(1) Au sujet de cette particularité, voy. Virgil. *Æn.* VIII, 43, sqq.; Varron. *de L. L.* IV, 32, et *de R. R.* II, 5, dont les témoignages sur un fait aussi notoire me dispensent d'en alléguer d'autres, surtout après le soin qu'a mis à les rassembler le savant Heyne, dans un travail critique et judicieux, *Excurs* II *ad Æn.* VIII. L'*arbre* dont le tronc est sculpté sur notre bas-relief, rappelle la circonstance exprimée dans le récit de Virgile, *sub ilicibus sus*. Il est inutile d'observer que le nombre des XXX pourceaux n'est pas et ne pouvait pas être matériellement exprimé sur un monument tel que celui-ci.

(2) Voy. plus haut, p. 250-253.

(3) La *truie d'Albe*, avec *douze* de ses *petits* seulement, forme le sujet d'un groupe du Vatican, publié par Visconti, *Mus. P. Clem.* t. VII, tav. XXXII, 2, p. 56-57, qui a cité à cette occasion quelques autres monumens relatifs au même sujet, notamment les bas-reliefs de la plinthe de la statue du Tibre, *ibid.* t. I, tav. XXXIX. Il existe au musée du Capitole un bas-relief fort curieux, et encore inédit, à ce que je crois, représentant la *truie d'Albe* avec ses *petits*, entre plusieurs figures de *Guerriers*, voy. les *Att. dell. Academ. rom. d'archeol.* t. II, p. 504. Les médailles de la famille Sulpicia, qui offrent à peu près le même type, sont connues des antiquaires, Eckhel, *D. N.* V, 320; ainsi que le grand bronze d'Antonin-le-Pieux, prince qui semble s'être attaché, dans le choix des types de sa monnaie, aux sujets d'antiquité nationale les plus intéressans; voyez Eckhel, *ibid.* VII, 30. Ce sujet se rencontre aussi sur quelques pierres gravées, une desquelles a été publiée par feu M. Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. V, t. I, tav. XXII, n. 5, p. 168-71.

(4) Lycophr. v. 1280, et Schol. *ad h. l.* La tradition de la *truie d'Albe* avec ses *trente petits*, ἔλαβε δὲ καὶ σῦν, ἥτις ἔτεκε τριάκοντα τέκνα, n'était pas restée non plus étrangère à l'antiquité grecque, à en juger par les auteurs que ce Scholiaste avait consultés.

(5) Cet autel a été souvent publié, et, en dernier lieu, par feu M. Zannoni, qui a cité à l'appui de son explication la plupart des témoignages et des monumens qui s'y rapportent, *Galler. di Firenze*, ser. IV, tom. III, tav. 142, 143 et 144, p. 147-196. Ce travail savant et critique semblait laisser peu de chose à désirer, en ce qui concerne les *Lares* en général, et les *Lares Augusti* en particulier. On peut voir cependant ce qu'il y aurait


1.
3.
4.
2.

le nôtre. Dans cette hypothèse, *Auguste* lui-même, dans le costume qu'on lui voit sur l'autel en question, et tenant, au lieu du *lituus*, un de ses *Lares domestiques*, apparaîtrait ici avec les deux *Césars*, Caïus et Lucius, l'un desquels seulement figure sur l'autel de Florence; et vis-à-vis d'Auguste, la *Femme voilée*, qui porte le second des *Lares domestiques*, serait certainement *Livie*, ayant derrière elle *Julie*, femme d'Agrippa. Sur un autre monument de ce même musée du Vatican, sur un bel autel, dédié aussi LARIBVS AVGVSTIS[1], ces *deux Génies* sont représentés, tels qu'on les voit ici, tenant en main le *rhyton*, ou la *corne;* et avec eux, un troisième *Personnage*, vêtu de la toge, la *tête voilée*, que l'illustre interprète du *musée Pie-Clémentin* reconnaît pour le *Génie d'Auguste* lui-même, *Genium Ducis*[2], à ce costume et à la *patère* qu'il tient de la main droite. La composition de notre bas-relief, ainsi expliquée, s'accorde si bien avec le sujet de celui qui précède, qu'il semble qu'il y ait encore dans cet accord un nouveau motif de confiance pour notre explication; et l'erreur de l'interprète du musée Capitolin, qui vit dans cette composition les *Six Vestales recevant le Palladium*[3], loin de pouvoir se soutenir en présence du monument, tout dégradé qu'il est, ne saurait s'excuser que parce que l'antiquaire n'y avait jeté qu'un coup d'œil rapide, ou bien qu'il n'en avait conservé qu'un souvenir fugitif.

Des deux bas-reliefs sculptés sur les deux faces principales, le premier a manifestement rapport à l'*Apothéose de Jules César*. Le demi-dieu, *Divus Julius*, s'élève sur un *char* attelé de *quatre chevaux ailés;* derrière lui, sur le sol qu'il s'apprête à quitter, est un personnage de petite proportion, debout en avant d'une *colonne;* c'est l'indice du *temple du divin Jules*, dont ce personnage est un des ministres, d'un ordre subalterne, tel que l'*Æditus*[4]. Dans le haut, se voient encore les vestiges d'un autre *quadrige*, qui doit être celui du *Soleil*, avec un *aigle aux ailes éployées*, symbole connu de la *consécration* des empereurs; et ce qui achève de mettre en évidence cette image de l'apothéose, c'est la demi-figure d'*Homme*, tenant des deux mains un *voile* déployé au-dessus de sa tête, qui représente indubitablement le *Ciel* personnifié, se disposant à recevoir le nouvel habitant de l'Olympe que Rome lui envoie. Cette dernière idée est rendue de la manière la plus sensible et la plus heureuse, au moyen d'un groupe de *trois Figures*, debout sur la terre à l'ombre d'un *laurier*, groupe où je crois reconnaître *Rome* elle-même, personnifiée sous le costume du *Sénat*, ΒΟΥΛΗ[5], tenant près d'elle les deux petits-fils d'Auguste, double espérance de l'empire; ou bien la *Clémence*, per-

à reprendre ou à ajouter dans les explications de l'antiquaire florentin, d'après une particularité du costume des *Lares*, le *Cinctus Gabinus*, dont M. Zannoni n'avait rien dit, et dont M. Thiersch a fait l'objet d'une dissertation, dans le *Ier Iahres-Bericht der Königl. Bayer'sch. Akad.* p. 29-32.

(1) Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, XLV.

(2) Ovid. *Fast.* V, 145; Pers. *Sat.* VI, 48.

(3) *Mus. Capitol.* t. IV, p. 55 : *Vestales sex Palladium excipientes.* Du reste cet antiquaire avait reconnu, comme Visconti, le sujet de l'autre bas-relief, c'est à savoir : *Origo Populi Romani ab Æneâ et à rege Latino*, sauf l'erreur commise au sujet de ce dernier personnage, qui ne figure pas plus sur notre bas-relief que dans la tradition.

(4) Voy. parmi les monumens trouvés dans le *Colombaire de Livie*, le marbre sépulcral d'un C. Jul. Bathyllus, qualifié ÆDITVS. TEMPLI. DIVI. AVGVSTI. ET. DIVÆ. AVGVSTÆ. QVOD. EST. IN. PALATIVM, Bianchini, *Sepolcro de' Servi*, etc. n. 11, p. 10; Gori, t. IX.

(5) Sur cette manière de représenter le *Sénat personnifié*, Γερουσία, Βουλή, dont il existe tant d'exemples sur les monnaies grecques impériales, il suffira d'alléguer le témoignage classique de Dion Cassius, LXVIII, 5 : Ἐδόκει ἄνδρα πρεσβύτην ἐν ἱματίῳ καὶ ἐσθῆτι περιπορφύρῳ, ἔτι δὲ καὶ στεφάνῳ ἐστολισμένον, οἷά που καὶ τὴν ΓΕΡΟΥΣΙΑΝ γράφουσι. Seulement, on doit observer que l'écrivain ne s'est pas exprimé ici avec la propriété de termes convenable, puisque, dans ce système de personnification créé par l'art antique, où le *sexe* du personnage correspondait toujours au *genre* du mot servant à le désigner, l'image décrite par l'historien, ἄνδρα πρεσβύτην, exigeait qu'il employât les mots τὸν Σύγκλητον; ce qui eût été contraire à l'usage ordinaire de la langue. La règle en question s'observe constamment sur les monumens, tels que les médailles, où l'inscription ΒΟΥΛΗ accompagne toujours une *figure de Femme*, de même que cette autre inscription, ΘΕΟΝ ΣΥΝΚΛΗΤΟΝ, s'y trouve jointe avec une *tête d'Homme*.

sonnifiée aussi, qui eut à Rome un temple[1] commun avec Jules César; et dans cette hypothèse, nous aurions ici l'équivalent de cette belle pensée de Marc-Aurèle : *hæc* (Clementia) *Cæsarem Deum fecit*[2]. Le sujet du second bas-relief complète ces images de gloire dérivées de la colonie d'Énée et consacrées par la divinité de Jules César; c'est la *Victoire ailée*, posant sur une *colonne* dressée entre *deux Lauriers*[3], un *bouclier* où se lit encore, malgré la vétusté qui en a presque aboli les caractères, une inscription[4] qui témoigne que c'est ici, non un de ces autels érigés, avec l'image et l'inscription des *Lares Augusti*, par les *Magistri Vicorum*[5], espèce de magistrature urbaine instituée par Auguste, tels que sont l'autel de Florence et celui du Vatican cités plus haut, mais un monument public, érigé par le *Sénat* et le *Peuple Romain* en l'honneur de l'*Empereur Auguste*, et qui achève de donner à ce monument, unique encore dans son genre, le plus haut degré d'importance et d'intérêt.

(1) Dion. Cass. XLIV, 6. Ce *temple*, avec l'inscription CLEMENTIAE CAESARIS, forme le type de quelques deniers d'argent de Jules César, Eckhel, *D. N.* VI, 9.

(2) M. Aurel. *Epist. ad Faust. apud* Vulcat. Gallican. *in vit. Avid. Cassii.*

(3) Ce sont sans doute ces *deux Lauriers* si célèbres, qui avaient été plantés, en vertu d'un sénatus-consulte, Dion. Cass. LIII, 16, *τὰς δάφνας πρὸ τῶν βασιλείων αὐτοῦ προτίθεσθαι*, de chaque côté de la porte d'entrée de la maison d'Auguste, sur le Palatin, et auxquels il est fait de si fréquentes allusions chez les écrivains latins de toutes les époques de l'empire, Plin. XV, 33 : *Laurus gratissima domibus janitrix Cæsarum;* Ovid. *Trist.* III, 1, 39 :

Cur tamen *adpositâ* velatur *Janua Lauro?*

Idem, *Fast.* IV, 953 : State *Palatinæ Laurus.* Ces *deux Lauriers* se voient aussi, entre les deux *Lares Augusti,* sur cet autre autel du Vatican précédemment cité, voy. p. 391, not. 1; et Visconti n'avait pu manquer d'y reconnaître une intention semblable, fondée sur le témoignage de Dion Cassius.

(4) Cette inscription distribuée en six lignes, avec les nombres effacés, est ainsi conçue :

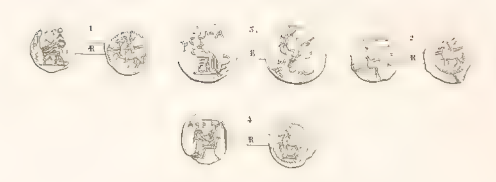
SENATUS POPVLVSQVE
ROMANVS
IMP. CAESAR. DIVI F. AVGVSTO
PONTIF. MAXVM.
IMP. . . COS. . . . TRIB.
POTESTAT. . . .

(5) Suivant le témoignage de Pline, III, 9, rappelé par Visconti, *Mus. P. Clem.* IV, 95 *b*), il y eut *deux cent cinquante-cinq* de ces autels érigés à cette occasion, et distribués dans les principales rues de Rome, du nombre desquels firent probablement partie les deux autels de la galerie de Florence et du musée du Vatican.

12



13



APPENDICE.

J'avais réservé, pour en faire l'objet d'un travail particulier, l'explication de quelques bas-reliefs qui se rattache directement à plusieurs points d'antiquité traités dans le cours de cet ouvrage, mais qui n'eût pu y trouver convenablement sa place, à cause des développemens qu'elle comporte. C'est cette explication, annoncée à la fin de l'*Orestéide*[1], que je vais exposer ici, en la réduisant aux détails absolument nécessaires.

Une observation préliminaire, qui n'est pas sans quelque importance, c'est que deux de ces bas-reliefs, se trouvant incomplets, avaient été mal compris par les antiquaires qui les ont publiés, et que ces mêmes bas-reliefs, rendus aujourd'hui à leur intégrité primitive, recouvrent sans peine leur véritable signification. C'est le cas d'un assez grand nombre de monumens antiques, dont on ne recueillit d'abord que des parties plus ou moins considérables, des fragmens plus ou moins mutilés, et dont on n'avait pu saisir alors la pensée. Réduits à expliquer ces fragmens figure par figure, ce n'était le plus souvent que par des conjectures plus ou moins heureuses que les antiquaires avaient pu deviner le rapport de ces figures entre elles, et le motif général qui les réunissait; et dans beaucoup de cas, ces conjectures, même soutenues de tout l'appareil de la science, ont été détruites par la seule apparition d'une figure nouvelle, et à plus forte raison, par la découverte du monument entier. C'est ce qui résultera des explications où je vais entrer au sujet de deux de ces bas-reliefs, et ce qui peut s'appliquer à beaucoup d'autres.

§ I.

On connaît un bas-relief du Vatican, publié par Visconti, où ce grand antiquaire a vu le *Soleil et d'autres Divinités cosmiques*, comme il les appelle[2], dont la réunion lui avait paru tenir à un certain ordre d'idées religieuses. L'explication de Visconti, juste et vraie pour chacune des figures de ce bas-relief en particulier, se trouve complétement erronée en ce qui concerne le motif général de la composition; et cela, parce qu'il a cru que le bas-relief en question était complet dans son état actuel. C'est ce qu'il sera facile de démontrer par la seule confrontation d'un bas-relief qui nous a conservé cette composition entière. Mais d'abord je dois dire quelques mots d'un autre fragment du même sujet dont Visconti n'a fait aucune mention, bien qu'il en ait certainement eu connaissance; car ce fragment, presque en tout semblable au premier, et qui lui sert de *pendant* dans le *cabinet* dit du *Faune rouge*, au musée Pie-Clémentin, est indiqué dans toutes les descriptions de ce musée, une desquelles est l'ouvrage de Visconti lui-même, quoiqu'elle ne porte pas son nom[3]; et il y est indiqué d'une manière conforme aux idées de Visconti, c'est-à-dire comme

(1) P. 238, not. 1.
(2) *Mus. P. Clem.* t. IV, tav. XVIII, p. 33-36.
(3) Voy. l'*Indicazione antiquaria del museo ponteficio Pio-Clementino*, dont l'auteur, qui s'est caché sous le nom de P. Massi Cesenate, n'est autre que

offrant le *char du Soleil avec d'autres Divinités.* Sans chercher à expliquer le silence gardé par l'illustre interprète du musée Pie-Clémentin sur ce second bas-relief, de même dimension et de même travail, placé précisément en face du premier, contentons-nous d'observer qu'il résulte de ce fait même une sorte de présomption que l'un et l'autre appartiennent à une classe de monumens antiques où ces sortes de répétitions sont le plus nombreuses à cette époque de l'antiquité, c'est-à-dire qu'ils proviennent l'un et l'autre de sarcophages; et dans cette hypothèse, qui sera bientôt changée en certitude, il était évident que la composition n'était pas entière, et sur-tout qu'elle avait eu une intention toute différente de celle qu'y avait soupçonnée Visconti. Avant de confronter avec ces deux fragmens le bas-relief qui nous en a conservé le type primitif dans son intégrité, il ne sera pas inutile d'indiquer brièvement en quoi ils se répètent et en quoi ils diffèrent l'un de l'autre; d'autant plus que le second de ces fragmens est encore inédit.

Le bas-relief que Visconti a publié se compose de deux parties bien distinctes qui se présentent, de droite à gauche, dans l'ordre que voici : d'abord, le *Soleil*, debout sur un quadrige, au-dessus duquel vole un *petit Génie ailé, tenant un flambeau allumé, Phosphoros*, et que précède un *Personnage à cheval*, réputé avec raison l'*un des Dioscures;* dans le plan inférieur, une *Femme* demi-nue, assise et appuyée sur une *urne* d'où s'épanchent des *flots*, reconnue indubitablement, à ce signe, pour *Thalassa* ou *Téthys*, comme le pensait Zoëga[1], dans tous les cas, la *Mer* personnifiée; enfin, un *Personnage barbu*[2], dont on ne voit que la partie supérieure du corps, et qui tient de ses deux mains un *voile* déployé au-dessus de sa tête; certainement *Cœlos*, ou le *Ciel*, personnifié aussi, suivant le même système, ainsi que l'a qualifié Visconti, et qu'il nous est apparu sur l'autel d'Auguste, dans la scène d'apothéose[3]. Jusque-là tout s'enchaîne et se lie, de manière qu'il ne puisse y avoir le moindre doute sur la signification d'aucun personnage, non plus que sur le rapport de l'un à l'autre. Il en est de même de la seconde scène, dont les personnages, debout, c'est à savoir les *trois grandes Divinités capitolines*, rangées dans l'ordre même où elles l'étaient au sein de leur temple commun, *Minerve, Jupiter* et *Junon*, chacune avec ses attributs ordinaires, puis la *Fortune*, offrent une réunion claire autant que complète, mais qui ne se rattache à la scène précédente par aucun trait sensible, par aucun rapport nécessaire. L'autre bas-relief[4] présente les deux mêmes scènes dans le même ordre, mais avec quelques personnages intervertis ou supprimés; en premier lieu, le *Soleil*, porté sur un *quadrige*, mais sans être accompagné de *Phosphoros;* au-devant du char, *un des Dioscures*, non plus monté à cheval, mais guidant son coursier par la bride, conformément à la manière la plus habituellement employée pour représenter ces personnages; et dans un plan inférieur, un *Vieillard* couché et appuyé sur une *urne penchée*, sans doute *Okéanos*, l'*Océan* personnifié, tenant à lui seul la place des deux figures du même ordre qui apparaissent au même endroit sur l'autre bas-relief; en second lieu, les *trois Divinités capitolines*, rangées de cette manière: *Jupiter*, tenant d'une main le *foudre*, de l'autre s'appuyant sur le *sceptre*, avec l'*aigle* à ses pieds; *Junon*, portant le *sceptre* et la *patère*, avec le *paon* auprès d'elle; *Minerve* enfin, dans le même costume et dans la même attitude que sur le précédent bas-relief, aussi bien que la *Fortune*, qui se reproduit ici à la même place et sous les mêmes traits. Il suit de cette description sommaire que l'auteur du second bas-relief ne s'est éloigné de la composition suivie par le premier, qu'en des points trop peu essentiels pour en altérer le moins du monde le motif général, pour en changer la signification positive. La suppression du génie *Phosphoros;* la substitution du personnage *Okéanos* aux deux personnifications de *Thalassa* et de *Cœlos;* la présence du *Dioscure à pied*, guidant son coursier, sont des variantes, produites dans le même système, qui tiennent uniquement aux détails

Visconti lui-même. Le bas-relief dont il s'agit est décrit dans ce livret, sous le n° 39 (939), p. 90, en ces termes : *È affisso al muro un bassorilievo quasi del tutto consimile all' altro*, n. 37 (937). Dans d'autres descriptions plus récentes du musée du Vatican, entre autres celle de M. Nibby, *Itinéraire de Rome*, t. II, p. 614-615, les deux bas-reliefs en question sont pareillement indiqués à la place qu'ils occupent, comme offrant l'un et l'autre le même sujet, tel que l'avait expliqué Visconti.

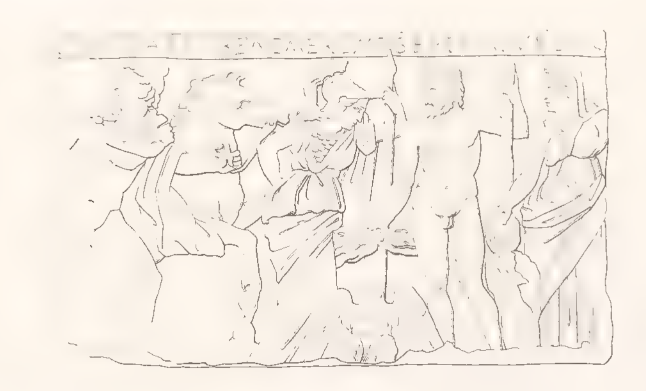
(1) Voy. ses *Observations sur le musée Pie-Clémentin* de Visconti, dans le *Zeitschrift* de M. Welcker, p. 378. Dans une note de l'éditeur, il est dit que Zoëga avait changé plus tard d'avis, et qu'au lieu des deux personnages qu'il nommait d'abord *Thaumas* et *Tethys*, il avait adopté *Poseidon* et *Amphitrite*. Mais quant à cette dernière figure, le changement de nom proposé par Zoëga ne change rien à l'idée que ce nom représente; et la prétention même de distinguer, sur ces monumens romains du genre des nôtres, des personnages tels qu'*Amphitrite*, *Tethys* et *Thalassa*, me paraît tout à fait illusoire.

(2) Zoëga remarque, dans les observations citées à la note précédente, que la *tête* de ce personnage est presque entièrement une œuvre de restauration; d'où il suit qu'on ne saurait guère insister sur la qualification qu'il lui donne de *Thaumas* ou de *Poseidon*, mais j'avoue que je préfère encore celle de Visconti, qui y voyait le *Ciel*, bien qu'elle soit rejetée par Zoëga.

(3) Voy. plus haut, p. 391.

(4) Il est singulier que Zoëga, qui cite ce second bas-relief comme un *côté de sarcophage*, du même sujet et du même travail, n'en ait pas donné la description, pour montrer en quoi ces deux bas-reliefs diffèrent dans les détails, et tirer de là quelques inductions sur le sujet même qu'ils représentent; et cette omission, si elle appartient à Zoëga, a d'autant plus lieu de nous étonner, que le bas-relief Borghèse, dont j'aurai bientôt à m'occuper, et qui est une troisième répétition de la même composition, n'avait pas échappé à l'attention de cet antiquaire, ainsi que nous l'apprenons de son fidèle et savant éditeur, M. Welcker.

2



1



de l'exécution; et l'ordre différent dans lequel sont rangées les trois Divinités capitolines n'est pareillement qu'un caprice de l'artiste, tout-à-fait indifférent en soi, et qui n'importe en rien au sens de la composition.

C'est ce qui résultera plus positivement encore de l'examen du monument qui va nous offrir pour la première fois cette composition en son entier, sous sa véritable forme. C'est un bas-relief qui fut long-temps relégué dans un des bosquets de la *villa Borghèse*, le *Bosco Parrasio*, où il échappa à l'attention de presque tous les antiquaires romains, même à celle de Visconti; mais qui n'était pourtant pas resté inconnu à Zoëga, comme nous l'apprenons d'une description qu'il en avait faite, et qui s'est trouvée parmi ses papiers publiés par M. Welcker[1]. Maintenant que ce bas-relief est placé dans les sallons de cette villa, repeuplée de monumens antiques, il a pu devenir aisé pour tout le monde, en le comparant avec les deux fragmens du Vatican, de s'assurer que c'est le même sujet que représentent ces trois bas-reliefs du même genre, et à-peu-près aussi du même style; et il est devenu tout aussi facile de reconnaître ce sujet même, au moyen d'une troisième scène, qui complète la composition, et qui suffit pour en expliquer toute la pensée.

Les *trois Divinités capitolines* occupent maintenant le centre de cette composition; ce qui était conforme à toutes les convenances de l'art, aussi bien qu'à l'importance même de ces personnages. *Jupiter*, au milieu, avec le *foudre* et le *sceptre*, et son *aigle* à ses pieds; *Minerve* et *Junon* de chaque côté du Dieu suprême, dans l'ordre qu'elles occupaient au sein de leurs sanctuaires, et dans une attitude qui était probablement consacrée par quelque excellent modèle, puisqu'elle se reproduit, sans aucune variante, sur toutes ces répétitions d'un même type. La *Fortune* est supprimée, sans doute à cause du défaut d'espace, ou par tout autre motif assez indifférent à rechercher; le même, probablement, qui a fait supprimer aussi, dans les deux scènes latérales, les figures accessoires dont la présence n'était pas rigoureusement nécessaire. De ces deux scènes latérales, celle qui se présente en premier lieu, avec le *Soleil* monté sur son *quadrige*, le *Dioscure à pied* qui le précède, guidant un coursier par la bride[2], et l'*Océan*, couché en s'appuyant sur le coude gauche, est absolument semblable à cette partie du second fragment du Vatican. L'autre scène, tout-à-fait nouvelle, qui termine la composition du côté opposé, offre d'abord le *second Dioscure*, dans une attitude et dans un mouvement en tout semblables au premier; puis une *Femme*, dont le péplus s'enfle et voltige au-dessus de sa tête : trait de costume caractéristique pour les divinités de l'*air*. Cette femme est debout et penchée en avant, dans un char attelé de deux coursiers qui s'abattent sur leurs jambes de devant; et à ce dernier trait, non plus qu'à tous les détails de ce groupe remarquable, on ne peut méconnaître la *Nuit*, montée sur un *bige*, comme on la voit habituellement représentée, et au moment même où elle atteint, pour s'y plonger, les ondes de l'Océan. S'il pouvait rester des doutes à cet égard, ils seraient dissipés par la présence du *Génie nu* et *ailé*, qui se penche, *dans une attitude fortement inclinée*[3], vers le plan inférieur du bas-relief, en tenant un *flambeau renversé* : toutes circonstances qui conviennent exclusivement à *Hespéros*[4], le *Génie du soir*. Le *char de la Nuit*[5], avec tous ses accessoires, est donc ici représenté d'une manière qui correspond, pour l'étendue et pour la place qu'il occupe sur notre bas-relief, comme pour tous les détails de la composition, au *char du Soleil* figuré à l'autre extrémité.

Il est clair maintenant que la composition où Visconti avait reconnu le *Soleil*, à la place principale, en signe de la supériorité que ce culte récent avait acquise, et dont il avait cru pouvoir expliquer, d'après cette idée, les autres personnages, en y voyant la réunion des *Divinités cosmiques subordonnées au Soleil* et protectrices de l'empire, avait dans le fait une intention toute différente.

(1) Zoega's *Bemerkungen zu Visconti's Pioclement Museum*, dans le *Zeitschrift* de M. Welcker, p. 376-377. Il serait inutile de relever, pour nos lecteurs qui ont le monument sous les yeux, les inexactitudes qui peuvent s'être glissées dans cette description de Zoëga

(2) On aura peine à croire que Zoëga ait pu voir dans le personnage portant la *chlamyde* héroïque et la *haste*, *Phosphoros*, de même qu'il a vu dans l'autre Dioscure, *Hespéros*, *avec son cheval*. Cette double méprise, qui tendrait à confondre toutes les notions acquises en fait de personnages de l'ordre héroïque, comme les *Dioscures*, et de ceux de l'ordre allégorique, tels que les génies *Phosphoros* et *Hesperos*, toujours représentés sous la forme d'*Enfans nus et ailés*, tenant un *flambeau*, me paraît vraiment inexplicable.

(3) J'ai déjà cité des exemples de cette *position inclinée* qui caractérise *Hespéros*, et qui vient à l'appui de *l'attitude horizontale* du *Génie funèbre*; voy. *Oresteide*, p. 224-225.

(4) Par suite de l'erreur qu'il avait précédemment commise au sujet d'*Hespéros*, Zoëga a vu dans le *Génie*, *nu* et *ailé*, la *Nuit* personnifiée : idée qui n'est pas moins contraire aux usages de l'art qu'aux principes de la langue imitative.

(5) La *Nuit*, avec son *voile* qui s'enfle au-dessus de sa tête, debout sur un *bige*, dont les chevaux se plongent dans l'Océan, est représentée sur un des bas-reliefs de l'arc de Constantin, Hirt, *Bilderbuch*, I, v, 7, à-peu-près comme elle l'est ici. *Hespéros*, dans la même attitude penchée, se voit aussi sur le bas-relief en question; et, de plus, *Océan* lui-même, assis et appuyé sur son urne. Quelquefois, le *char de la Nuit* est attelé de *deux Bœufs*, comme on en a des exemples sur un sarcophage de la villa Pamfili, et sur un bas relief de la villa Borghèse, cités par Winckelmann, *Mon. ined.* n. 21, qui fait aussi mention à cette occasion d'un curieux sarcophage du cloître de Saint-Paul hors des murs, où *Séléné*, visitant *Endymion*, est montée sur un char pareillement attelé de *deux bœufs*. Ce sarcophage vient d'être publié par M. Éd. Gerhard, *antike Bildwerke*, XXXIX.

Le *Soleil* et la *Nuit*, rejetés aux deux extrémités du bas-relief, n'y figurent évidemment que comme des images accessoires. Les *trois Divinités capitolines*, placées au centre de la composition, n'en sont pas moins manifestement l'objet principal. La présence des *deux Dioscures*, dont un seul avait paru nécessaire à Visconti pour appuyer son interprétation, s'accorde bien mieux encore avec toutes les données antiques, puisqu'il était dans la condition de ces deux jumeaux de parcourir l'un après l'autre les champs du ciel; d'où il suit que l'un était le compagnon du *Soleil*, tandis que l'autre était celui de la *Nuit;* et c'est de cette manière que nous les trouvons en effet représentés sur notre bas-relief. Ainsi s'explique, par ce rapport même des *Dioscures* au *Soleil* et à la *Nuit*, la présence de ces deux groupes, opposés l'un à l'autre sur tant de sarcophages antiques[1]; et l'attitude sous laquelle ces deux personnages se reproduisent si souvent, avec cette intention funéraire indubitable, sur les monumens en question, semble à son tour ne plus laisser de doutes sur la signification véritable et sur l'emploi primitif des deux célèbres groupes du Capitole, où il faudra reconnaître les *Dioscures*, tels qu'ils devaient être placés à l'entrée de quelque grand mausolée[2]; tels qu'ils se trouvaient, sculptés presque de ronde bosse et de grande proportion, sur un des beaux tombeaux de Tivoli, vulgairement nommés *Sepolcri de' Sereni*[3]; tels enfin qu'ils apparaissent, comme types de plusieurs médailles impériales, avec l'inscription AETERNITAS. AVGG. NOSTR., d'après le même motif qui fit adopter l'image du *Soleil* et de la *Lune* pour expression figurée de l'*éternité* des empereurs[4].

Mais, pour revenir à notre bas-relief, il ne saurait être maintenant douteux que la composition qu'il présente n'ait eu pareillement un motif funéraire; et conséquemment, que ce bas-relief même ne provienne, comme les fragmens du Vatican, de quelque sarcophage antique. Le *cours de la vie humaine*, représenté allégoriquement par celui du *Soleil* et de la *Lune*, et placé sous la protection des *divinités du Capitole*, était en effet un type de composition funéraire parfaitement approprié à la nature même de ces monumens, où l'on voit figurer, avec une intention équivalente, des images analogues, sur lesquelles j'aurai bientôt occasion de revenir. Le même sujet fut employé, évidemment avec la même intention, sur des lampes sépulcrales romaines, une desquelles, publiée depuis long-temps par Bartoli, et reproduite par Moses[5], peut être regardée comme offrant l'application la plus sensible et la plus heureuse de cette image allégorique. On la trouve réduite à sa plus simple expression sur des sarcophages et sur des autels funéraires qui appartiennent au dernier âge de l'antiquité romaine, où il était naturel en effet que cette représentation figurée d'une des idées populaires de la civilisation antique arrivât, pour ainsi dire comme elle-même, à son dernier terme. Tel est, entre autres exemples que j'en pourrais citer, un superbe sarcophage, trouvé dans le cimetière du Vatican, et qui se voit actuellement dans les jardins de la villa Corsini[6], à Rome, dont le couvercle, orné d'une *scène de vendanges*, est terminé à chaque extrémité par un masque colossal, c'est à savoir, à droite, la *tête radiée du Soleil*, et à gauche, la *tête de la Lune*, posée sur un *croissant* et terminée par un autre *croissant* plus petit. Tel est encore un bel autel funéraire de la collection Giustiniani, dont l'inscription a été publiée par Fabretti[7], et aux deux extrémités duquel sont sculptées les têtes colossales du *Soleil* et de la *Lune*[8]*:* double symbole de la révolution diurne devenue l'image allégorique du cours de la vie humaine, et, à ce titre, un des types funéraires les plus propres à la décoration des urnes et des sarcophages. J'en puis citer un second exemple, assez curieux par quelques variantes qu'il présente. C'est un autel funéraire, d'un travail médiocre, mais d'une composition peu commune, d'ailleurs inédit, et que j'ai fait dessiner, pour mon recueil, dans le cloître de la basilique de Saint-Paul hors des murs, où il est placé[9]. On y voit, au centre

(1) Je me contenterai de citer le sepulcre de *Vibius*, si connu sous le nom vulgaire de *Tombeau de Neron*, Bartoli, *Sepolcri antichi*, tav. 44. Je citerai aussi le sarcophage de P. Æl. Sabinus, publié par Mabillon, *Mus. Italic* t. I, p. 223, sur la face principale duquel est représentée la *chute de Phaéthon*, avec les groupes des *Dioscures* aux deux extrémités; composition remarquable, dont le motif n'a pas été compris par le savant Bénédictin.

(2) Je n'oserais étendre cette application aux deux groupes de Monte Cavallo, dont la composition est si différente; et néanmoins, il y aurait, dans ce cas-là même, de graves présomptions à faire valoir en faveur de la même hypothèse.

(3) Ce tombeau avait été dessiné pour le recueil de Bartoli, *Sepolcr. antich.* tav. 47, avant l'époque où la tête de l'homme et celle du cheval furent brisées et emportées, à ce qu'il paraît, par le duc d'Albe, en 1557, Nibby, *Viaggio nei contorni di Roma*, I, 119. Du reste, M. Nibby décrit ce bas-relief comme offrant « un Uomo in piedi che tiene un cavallo pel morso: » ce qui n'en donne pas une notion bien satisfaisante. Du temps de Bartoli, on voyait dans ce groupe d'un cavalier et d'un cheval, *Alexandre et Bucéphale;* méprise dont les groupes de Monte Cavallo ont aussi été l'objet.

(4) Eckhel, *D. N.* VII, 181.

(5) *A Collection of antique Vases*, etc. pl. 81.

(6) Ce sarcophage a été décrit, mais d'une manière peu satisfaisante, par le P. Lupi, dans sa dissertation, d'ailleurs si docte et si curieuse, *Epitaph. Sever. Martyr.* p. 57-58. Bottari en a fait graver séparément le corps et le couvercle dans son important recueil, *Pittur. e Scultur. sacr* t. I, p. 122 et 125.

(7) Fabretti, *Inscript.* c. v, n. 208, p. 383.

(8) Des *Têtes du Dieu Lunus*, placées aux angles des autels funèbres, en guise de ces *têtes opposées du Soleil* et *de la Lune*, ont sans doute la même intention; voyez-en un exemple dans Boissard, *Ant. Rom.* VI, 51.

(9) Voy. planche LXXVII, n. 3. L'inscription seule, sans aucun détail sur le monument qui la porte, est publiée dans les *Inscript. antiq. Basilic S. Paul. ad viam Ostiens.* p. LV, n. 603, Romæ, 1654, fol. Cette inscription

d'une espèce de frise qui couronne ce petit monument, une *tête du Soleil radiée, de face*, entre deux *têtes de bélier*, opposées l'une à l'autre, et placées chacune dans un *croissant*, de manière à rendre palpable le rapport de ces *têtes de bélier*, symbole funéraire si connu[1], avec ce *disque du soleil*, encadré pour ainsi dire entre *deux croissans*[2]. Un autre rapport qui n'est pas moins sensible, c'est celui de ces symboles du *Jour* et de la *Nuit* avec les noms de *Phosphorus* et de *Fusca*, noms des deux personnages qui figurent sur ce monument; et il est inutile d'ajouter, à l'appui de cette observation, combien ces sortes d'allusions étaient familières au génie de l'antiquité; au point que l'usage s'en était conservé sur les monumens funéraires du premier âge du christianisme. Le sujet représenté dans la partie inférieure de notre autel n'offre pas une image funéraire moins expressive en elle-même, ni moins d'accord avec les autres traits employés dans la composition de ce monument. C'est *Proserpine enlevée par Pluton*, sujet d'un si grand nombre d'urnes et de sarcophages antiques[3], aussi bien que de peintures et de mosaïques de tombeaux romains[4], où il figurait, comme on sait, pour exprimer une *mort prématurée*. Ici, ce sujet se trouve réduit à sa plus simple expression, de même que la représentation allégorique du cours de la vie humaine; en sorte qu'il serait difficile de trouver un monument funèbre où des images mieux assorties fussent présentées sous une forme tout à-la-fois plus claire et plus abrégée.

Avant d'aller plus loin, il n'est pas inutile de montrer, par des témoignages positifs, que l'image allégorique d'une vie moissonnée à son printemps était exprimée chez les anciens au moyen de l'opposition des étoiles du *Matin* et du *Soir*, ou du *Jour* et de la *Nuit*. Or, c'est ce qui résulte indubitablement d'une épigramme célèbre de Platon[5], dont l'idée se reproduit à travers l'antiquité tout entière, grecque et romaine; et la même image, que nous retrouvons jusque dans les écrits des philosophes[6], nous donne l'explication naturelle des motifs qui firent choisir cette représentation plus ou moins abrégée du *cours du Jour* et *de la Nuit*, pour type de monumens funèbres. L'image de la *Nuit*, avec *Thanatos* et *Hypnos* dans ses bras, entre *deux Femmes*, qui font allusion à la *mort* et au *sommeil*, cette image, dis-je, telle que nous l'avons vue représentée sur le cippe funéraire de Luccia Telesina[7], revient à la même idée; et c'est enfin une image équivalente, exprimée à-peu-près de la même manière, par une *Femme* portant de la main droite la *tête du Soleil*, et de l'autre *celle de la Lune*, qui figure sur des monumens romains[8], pour signifier l'*Éternité*.

Malgré l'application certaine et l'accord manifeste des images symboliques dont je viens d'expliquer l'intention et de constater la présence sur des monumens de nature funéraire, il serait possible que l'on conservât encore quelques doutes sur la destination du marbre Borghèse et des deux fragmens du Vatican, qui appartiennent à une composition semblable. Il faut donc montrer, par un témoignage irréfragable, que cette composition était réellement d'usage funéraire, et qu'elle ne put être conçue que pour figurer sur des sarcophages, avec l'intention que j'ai indiquée. C'est encore au moyen d'un monument inédit que je puis produire cette preuve décisive; et ce monument est un fragment d'une quatrième répétition de ce même sujet, fragment réduit aux quatre figures du milieu, mais qui, par un hasard heureux, a conservé dans la partie supérieure l'inscription sé-

n'a du reste rien de remarquable, si ce n'est la forme du nom POSPHORVS, pour PHOSPHORVS, laquelle n'est pourtant pas non plus sans exemple sur les monumens lapidaires de cet âge. On trouve un C. Iulius Luciferi Filius, Posphorus (sic), sur une inscription du recueil de Gruter, p. CXCIV, n. 4.

(1) Voyez, entre autres exemples, celui de notre vase d'argent de Bernay, pl. LIII où l'*autel funéraire* est couronné de *deux têtes de bélier* opposées l'une à l'autre.

(2) Ces *deux croissans* forment l'extrémité d'une espèce de bande zodiacale, comme on le voit sur un beau cippe funéraire dans Boissard, *Ant. Rom.* IV, 73; une pareille disposition, de bande terminée en *croissans* et ornée *d'oves*, avec *têtes de bélier* à ses extrémités, se retrouve encore sur d'autres cippes funéraires, tels que celui qui est publié dans le même recueil de Boissard, IV, 124, où *l'aigle* remplace le *disque du soleil* avec une intention analogue.

(3) M. Welcker avait donné dans son *Zeitschrift*, etc. p. 1-95, et 193-96, un catalogue raisonné de tous ceux de ces monumens qu'il connaissait, en même temps qu'une exposition savante et ingénieuse du mythe qui s'y rapporte. Tout récemment encore, le même savant a completé et rectifié ce travail, en y corrigeant quelques inexactitudes et y ajoutant aussi plusieurs notions nouvelles; voy. les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. V, p. 146.

(4) En fait de peintures représentant *l'enlèvement de Proserpine*, telles que celle du *Tombeau des Nasons*, Bartoli, XII, 131, je citerai particulièrement une peinture d'un tombeau récemment découvert dans la *vigne* de M. Amendola, dont la composition ressemble beaucoup à celle-là, et dont l'exécution, avec quelques détails négligés et incorrects, offre un mérite supérieur à celui de la plupart de ces peintures.

(5) Brunck, *Analect.* I, 173 (*Anthol. Pal.* I, 106, Jacobs.):

Ἀστὴρ πρὶν μὲν ἔλαμπες ἐνὶ ζωοῖσιν ἘΩΟΣ,
Νῦν δὲ θανὼν λάμπεις ἙΣΠΕΡΟΣ ἐν φθιμένοις.

La même idée, exprimée à peu près dans les mêmes termes, sur le tombeau de la sage Crescentina, y tenait lieu d'un bas-relief pareil aux nôtres, *ibid.* adespot. 733, IV, 279, Jacobs.:

Ἥτις ἐνὶ ζωοῖσιν ὅπως ἀνέτελλεν ἘΩΟΣ,
Νῦν δύνει δ' ὑπὸ γῆν ἙΣΠΕΡΟΣ ἐν φθιμένοις.

Et cette image n'était pas moins familière aux Latins, à en juger d'après la traduction d'Ausone, *Epigr.* CXLIV:

Stella prius superis fulgebas LVCIFER : at nunc
Exstinctus, cassis lumine VESPER eris.

(6) Plutarch. *Consolat. ad Apollon.* VI, 405, ed. Reisk.: Ἡ πρώτη οὖν αἰτία ἡ δείξασα ἡμῖν τὸ τοῦ Ἡλίου φῶς, ἡ αὐτὴ καὶ τὸν ζοφερὸν Ἅδην ἄγει.. ἓν παρ' ἓν ἩΜΕΡΑΝ καὶ ΝΥΚΤΑ ποιοῦσα, ἐπαγωγὰς ΖΩΗΣ τε καὶ ΘΑΝΑΤΟΥ, καὶ ὙΠΝΟΥ καὶ ἘΓΡΗΓΟΡΣΕΩΣ; conf. Wyttenbach. *Animadv.* II, 47.

(7) Voy. plus haut, *Orestéide*, p. 216, not. 3. Je reviendrai sur ce monument dans les *Additions et Corrections*, pour rectifier une erreur que j'ai commise à son sujet, et pour ajouter une explication sur un point, dont je n'avais pas cru pouvoir rendre compte.

(8) Sur des médailles de Trajan, voy. Hirt, *Bilderbuch*, II, 139.

pulcrale qui manque sur les trois autres marbres. Celui-ci se voit au musée de l'université de Peruggia[1]; l'exécution en est plus médiocre, et la conservation plus défectueuse, que celles du marbre Borghèse et des deux du Vatican; mais il n'offre pas non plus, comme ces trois monumens, les inconvéniens des restaurations, ce qui lui donne sur eux un assez grand avantage; et de plus, il s'y trouve quelques variantes curieuses, notamment dans la figure du *premier Dioscure*, qui a la tête couverte du *bonnet* particulier à ces personnages; ce qui achève de caractériser celui-ci de manière à ne plus laisser le moindre fondement à la méprise commise par Zoëga. Les *trois Divinités capitolines* se reconnaissent de même ici avec tous leurs attributs, circonstance nouvelle sur ces bas-reliefs; et du reste, elles se montrent conçues et disposées à-peu-près comme sur le marbre Borghèse, c'est-à-dire conversant entre elles, sans aucune relation apparente avec les groupes des deux scènes latérales.

Quant à l'inscription[2] qui se lit sur une espèce de bandeau ou de couronnement, et qui sert à déterminer la nature funéraire de notre bas-relief, d'après sa teneur même, tout incomplète qu'elle est par suite de la mutilation que le marbre a subie aux deux extrémités, et d'après le mot BENEMERENTI, consacré sur les inscriptions sépulcrales, elle ne saurait donner lieu à aucune observation. Mais le fait même qu'elle constate, c'est à savoir que le bas-relief qu'elle accompagne avait une signification d'accord avec son usage funéraire, donne à ce fragment d'inscription une importance proportionnée à celle de la composition dont il s'est conservé jusqu'à nous tant de répétitions.

Je puis montrer, par un autre exemple, les nombreuses applications qui se firent du même type, toujours avec quelques-unes de ces variantes qui servent à nous révéler quelques particularités nouvelles du génie antique. Celui-ci est d'autant plus curieux, qu'il appartient à l'un des monumens de l'antiquité romaine les plus recommandables à tous égards, au célèbre sarcophage de Saint-Laurent hors des murs, représentant un *Mariage romain*. Cette grande urne sépulcrale, l'une des plus magnifiques qui nous restent, probablement de l'époque de Septime Sévère, a été bien souvent publiée[3], quoique jamais peut-être d'une manière complète ou suffisamment fidèle. Le couvercle en est orné, à ses deux extrémités, de *masques barbus*, d'un caractère *barbare* plutôt que *scénique*, et sur le devant, d'une composition[4] absolument semblable, sauf quelques détails, à celle de notre marbre Borghèse; et il peut paraître assez étrange qu'une pareille analogie, fournie par un monument si connu, placé lui-même dans un lieu si fréquenté, ait échappé jusqu'ici à l'attention de tant d'antiquaires romains, à celle de Visconti et de Zoëga eux-mêmes. La première scène, à gauche, représentant le *char du Soleil*, avec les figures de l'*Aurore ailée*, volant au-dessus des chevaux[5], d'*Océan*, couché sur le plan inférieur, et du *premier Dioscure*, guidant son cheval par la bride, est presque entièrement la même qui se voit sur le fragment inédit du Vatican, sauf la présence de l'*Aurore*, nouvelle sur ces bas-reliefs, et substituée à *Phosphoros;* mais il y a encore ici une particularité curieuse, c'est qu'au-devant du *char du Soleil* est figurée une *montagne abrupte*[6], que le dieu se dis-

(1) Voy. planche LXXII, n. 1. C'est à la complaisance de M. le professeur Vermiglioli que j'ai dû de pouvoir faire exécuter un dessin de ce monument, et j'aime à lui en témoigner ici ma reconnaissance.

(2) Cette inscription est ainsi conçue :

APHIO PATRI BENEMERENTI SEPTIMIVS EVC

Il est évident qu'elle est incomplète à ses deux extrémités, c'est-à-dire dans les parties correspondant aux deux groupes latéraux du bas-relief, qui manquent également; d'où il suit que, pour rétablir cette inscription, telle à-peu-près qu'elle devait être dans son entier, il faudra que les deux membres ajoutés au commencement et à la fin occupent le même espace que les groupes du *Soleil* et de la *Nuit* remplissent sur le marbre Borghèse. On pourrait donc la restituer de cette manière : [SEPTIMIO. AVG. L. EVGR] APHIO PATRI BENEMERENTI SEPTIMIVS EVC [LITVS FIL. TITVLVM P.]. Il me paraît inutile de justifier par des exemples des supplémens qui, portant presque entièrement sur des noms propres, sont tout-à-fait arbitraires. J'observe seulement que le surnom EVCLITVS, que j'ai choisi, m'a été fourni par une autre inscription de Peruggia, Vermiglioli, *Iscriz. Perug.* cl. X, n. CLXXI; et ce surnom peut autoriser à son tour celui d'EVGRAPHIO. Du reste, je dois avertir que notre inscription avait été publiée par M. Vermiglioli, qui la croyait entière, et qui la soupçonnait chrétienne, sans aucun motif réel, et sur-tout sans aucun égard pour le bas-relief païen qu'elle accompagne, et à la composition duquel il paraît que ce savant n'avait rien compris, d'après la description même qu'il en fait; voy. ses *Iscriz. Perug.* cl. X, n. CLIV, t. II, p. 397

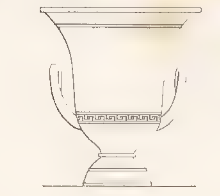
(3) Bartoli n'en a publié, *Admiranda*, 56, que le grand bas-relief de la face principale. Montfaucon l'a reproduit, *Ant. expl.* III, 130, d'après cette estampe, ainsi que Beger, qui s'est pourtant permis quelques infidélités de détail, *Contempl. gemm. quar.* p. 28 et 29. Ficoroni en a donné le premier un dessin complet, mais malheureusement d'une trop petite proportion, et dans un caractère trop peu conforme à celui de l'original; voy. ses *Vestig. di Rom. ant.* t. I, p. 115. J'en dirai à peu près autant de la gravure publiée par Lumisden, *Remarks on the Antiq. of Rome*, Append. III, p. 430, malgré l'éloge qu'en fait M. Boettiger, *Aldobrand. Hochz.* p. 148. Il existe une autre gravure, plus soignée, mais qui laisse encore beaucoup à desirer, dans le recueil de Bottari, *Pitture e Scalture sacre*, t. II, p. 117-118.

(4) Voy. planche LXXII A, n. 2.

(5) Peut-être la *Victoire*, qui figurerait ici d'après le même motif qui fit placer une *couronne*, ou une *bandelette*, symboles de victoire, aux mains du génie *Phosphoros*, précédant le char de l'Aurore, sur un miroir mystique, que je publie, pl. LXXXII A, n. 1, et sur quelques vases antiques déjà connus; voy. plus bas, p. 400, not. 1, les observations qui seront faites à ce sujet.

(6) Ficoroni en a fait la remarque, mais sans avoir du reste reconnu le *char du Soleil*, ni *celui de la Nuit*, non plus que le véritable objet de la composition entière, qu'il soupçonna pourtant avoir rapport à la *Naissance* et à la *Mort de l'homme*, représentées l'une et l'autre allégoriquement par l'*Orient* et l'*Occident*. De là, sans doute, il n'y avait qu'un pas à faire pour arriver à l'explication du monument. Une autre circonstance qui aurait dû achever d'éclairer Ficoroni, c'est la présence des *Deux Dioscures* qu'il avait lui-même signalée; et cette indication eût suffi pour mettre Visconti sur la voie, s'il eût jeté les yeux sur ce passage de Ficoroni, de même que pour redresser l'erreur où était tombé Zoëga, au sujet de ces deux personnages, s'il se fût rappelé le monument qui les présente, de manière qu'il ne soit pas possible de les méconnaître





Lith. Delarue r. N. D. des Victoires N° 16

pose à gravir: image neuve et fournie par une tradition particulière dérivée sans doute d'une source orientale[1]. La dernière scène, composée du *second Dioscure*, de la *Nuit*, portée sur un *bige* dont les chevaux s'abattent en avant, est pareillement semblable à celle de notre marbre Borghèse, excepté encore en un trait important; c'est que la *figure ailée*, compagne de la Nuit, qui figure ici au-dessus des chevaux, à la place d'Hespéros, tient déployée de ses deux mains une *draperie*, sans doute ce *long voile noir*, célébré par les poètes, que la *Nuit* étend sur la nature. Au centre de la composition, à la place occupée constamment par les *trois divinités capitolines*, sont pareillement *trois figures*, aujourd'hui assez endommagées pour qu'on ne puisse les déterminer avec certitude. Cependant Ficoroni crut y reconnaître *Jupiter* et *Junon*; et la troisième, qu'il prit pour la *Terre*, doit plutôt être la *Fortune*, compagne habituelle des divinités capitolines: de sorte que, dans cette partie du bas-relief, comme dans les deux autres, la similitude est complète, sauf les variantes de détail qui ne changent rien au motif général de la composition. Une de ces variantes, qui n'est pas la moins curieuse, c'est le *tapis, péripétasma*, suspendu au-dessus des trois divinités, qui n'a pas seulement pour objet d'indiquer le *sanctuaire* où elles étaient révérées, mais encore de les isoler du reste de la composition, et de rendre d'autant plus sensible le motif de leur présence au sein d'une composition pareille. En effet, d'après cette manière de représenter les divinités capitolines, à part des autres personnages, dans leur temple même, on voit qu'elles doivent présider au *cours des destinées humaines*, représenté allégoriquement par la *carrière du Jour et de la Nuit*; et il ne saurait plus être douteux que ce type, ainsi conçu dans son ensemble, et toujours varié dans ses détails, n'ait été proprement affecté à des monumens funéraires, puisqu'il sert à former ici le couronnement d'un sarcophage.

Il me reste à indiquer la source où cette représentation avait été puisée; et c'est encore un avantage que de pouvoir produire, à l'appui de ces monumens romains rendus à leur véritable signification, une composition purement grecque, inédite, et l'une des plus curieuses dans son genre qui se soient encore offertes sur les vases peints. Celui dont il s'agit fait partie de la magnifique collection de M. le duc de Blacas[2]. Il est orné, de chaque côté, d'un sujet principal et d'une figure accessoire au-dessus de chaque anse. Le *char du Soleil* est l'objet le plus remarquable; et je ne sache même pas que, sur aucun monument de l'antiquité, *Hélios* se soit encore produit à des traits plus caractéristiques et d'une manière plus pittoresque[3]. le Dieu, *jeune* et *imberbe*, vêtu d'une longue tunique d'étoffe fine et légère et d'un *himation*, qui voltige autour de son corps, a la tête entourée d'un *disque radié*, telle qu'était sans doute celle de la statue que Pausanias vit à Élis[4], telles que sont les plus belles images que nous possédions du même dieu[5]. Debout, et fortement rejeté en arrière, dans une attitude aussi juste qu'expressive, il tient de ses deux mains, en même temps que la *longue verge brillante*, μάστιγα φαεινήν[6], les rênes de *quatre coursiers* fougueux[7]. Une image à-peu-près semblable s'était déjà produite sur un beau vase publié par Millin[8], où cet antiquaire avait cru reconnaître un *Bacchus-Soleil*, d'après certaines idées cosmogoniques qui ne durent pas être familières aux auteurs de cette sorte de monumens, dans la belle époque des arts de la Grèce. Le rapport de cette peinture avec la nôtre ne permet plus maintenant de douter que ce ne soit *Hélios*, la *tête ceinte de rayons*, debout sur un quadrige, et sortant du sein des flots, que représentent ces deux monumens du même âge. Mais une particularité tout-à-fait neuve sur celui que je publie, c'est que deux des coursiers d'*Hélios* sont *ailés*, alternativement, le *premier* et le *troisième*; et cette circonstance tient sans doute au même motif qui fit représenter, sur d'autres peintures antiques,

(1) La même image se rencontre sur un médaillon de Commode, Eckhel, *D. N.* VII, 123; et quant à la source orientale ou elle était puisée, il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler les bas-reliefs mithriaques, ou le *char du Soleil*, figure habituellement dans la partie supérieure se dirige vers une montagne; ce qui est en effet l'expression figurée d'une croyance contenue dans le Zend-Avesta.

(2) Voy. planche LXXIII. Ce vase vient de la collection de M. Gargiulo, de Naples. La fabrique est celle de *Sta Agata de' Goti*.

(3) On remarquera sans doute que ce n'est point ici l'*Apollon-Soleil* asiatique, Λύκιος, Λυκηγενής, armé du *carquois* et des *flèches*, τοξότης, Creuzer, *Symbolik*, II, 139-141, dont l'idole d'Amycles était un des plus anciens types, mais le pur *Hélios* hellénique, vêtu comme un simple ἡνιοχός, tel que le represente Homère, *Iliad* VII, 421 33, et l'on pourra apprécier, d'après cette différence capitale, le changement qui s'était opéré dans les idées grecques, à la belle époque de l'art. J'observe, à cette occasion, que c'est uniquement d'après des monumens d'époque romaine, que M Hirt, *Bilderbuch*, I, 35-36, a fixé les caractères et les symboles de son dieu *Phœbus*

(4) Pausan. VI, 24, 5. Sur une belle médaille inédite de Métaponte, de ma collection, la *tête d'Hélios*, jeune et imberbe les cheveux longs et flottants, est ceinte d'une *large bandelette* ornée de *méandres*, avec des *rayons* qui y sont attachés.

(5) Je ne citerai que la statue de la *villa Borghèse*, st. III, n. 2. Quant au buste capitolin, où M. Hirt, *Bilderburch*, I, 35, taf. v, 1, suivant en cela l'opinion de Visconti, voit une *image du dieu Soleil*, et d'autres, un *portrait d'Alexandre*, je pencherais plutôt pour cette dernière opinion, qui était celle de Winckelmann, *Gesch. d.* K. x, 1, 29, et en faveur de laquelle son commentateur, M. H. Meyer, a produit d'assez bonnes raisons pour qu'il y ait lieu de s'étonner de la confiance avec laquelle M. Hirt a exprimé la sienne, sans en tenir aucun compte.

(6) Homer. *Iliad.* XIX, 395; cf. x, 500.

(7) Sur les noms de ces quatre chevaux, voy. Spanheim, in Callimach. *Hymn. ad Del.* 169, et Millin, *Vases de Canosa*, p. 27, avec l'aide desquels il serait facile et conséquemment superflu d'étaler beaucoup d'érudition.

(8) Millin, *Peint. de Vases*, II, XLIX, 72.

les *quatre chevaux* attelés au *char d'Hêos*[1] et à celui de *Nikê*[2], alternativement *blancs* et *jaunes*. Le char, qui s'élève avec rapidité sur un plan très-incliné, a déjà franchi un grand espace du ciel[3]; c'est ce qu'indiquent, d'une manière aussi neuve que frappante, *quatre figures*, dont la présence ajoute à cette image d'*Hélios* le plus haut degré d'intérêt. L'une d'elles se précipite du haut du ciel, la tête et les mains en bas; une autre, encore debout sur un des *écueils de la profonde nuit*[4], est au moment d'accomplir la même chute; un troisième atteint déjà la surface des flots où il va se plonger; et le dernier, dont on ne voit que le buste et les deux bras étendus en avant, nage au sein du vaste Océan. Il est impossible de représenter, à des traits plus sensibles, les astres qui s'effacent et qui disparaissent du ciel, à mesure que le soleil avance dans sa carrière. Cette manière de personnifier les astres, conforme aux plus pures traditions du goût antique[5], a d'ailleurs quelque chose de si original, et le dessin de toutes ces figures est si naïf et si étudié, qu'il ne serait pas impossible que la peinture de notre vase ait été imitée de quelqu'une de ces *tentures sacrées*, ὑφάσματα ἱερά, telles que celle qu'Euripide décrit avec des détails si curieux, en la supposant tirée du *trésor de Delphes*, Θησαυρῶν πάρα, et qui devait offrir, au moyen de *figures brodées*, ὑφανταῖ γράμμασιν[6], des images à-peu-près semblables à celles que nous présente notre vase[7].

La petite figure accessoire qui suit le char du Soleil nous offre encore une image puisée à la même source. C'est évidemment la *Nuit*, Νύξ, *enveloppée tout entière d'un vaste péplus noir*, τανύπεπλος[8], μελάμπεπλος[9], telle que nous la représentent les traditions poétiques. Elle est *assise* sur un *cheval, noir* aussi sans doute[10], qu'elle guide par la bride, précisément comme elle était figurée sur la base du Jupiter Olympien[11]. Ce cheval manque de ses extrémités inférieures; ce qui est une manière symbolique d'indiquer qu'il est déjà plongé dans l'Océan, ou ce qui n'est peut-être qu'un de ces procédés abréviatifs si familiers à l'art des anciens, pour représenter un personnage accessoire; et je pencherais plutôt pour cette seconde explication, attendu que la même particularité se reproduit, pour la figure accessoire placée de même au second plan, sur l'autre partie de la composition.

Le sujet représenté sur cet autre côté du vase n'a pas moins d'intérêt, par le rapport qu'il offre avec les images du *Jour* et de la *Nuit*; c'est l'*Aurore poursuivant Céphale*, à peu de chose près comme on voit ce même sujet sur un assez grand nombre de vases peints[12]. Mais on sait que l'*enlèvement de Céphale*, ainsi que les autres traits mythologiques du même genre, si souvent reproduits sur les

(1) Cette particularité avait peut-être pour objet d'exprimer, dans la langue imitative, cet espace de temps intermédiaire entre la *nuit* et le *jour*, qui se nommait dans la langue poétique, ἀμφιλύκη νύξ, λυκόφως, *Iliad.* VII, 433, et Schol. *ad h. l.* Quelquefois aussi les *quatre coursiers* d'*Heôs* sont *blancs*, par exemple, sur un vase de Millin, II, XXVI, certainement par allusion au mot λύκη, désignant le point du jour, le crépuscule du matin, et dérivé de λευκός, ἀπὸ τοῦ λευκοῦ, Macrob. *Sat.* I, 17; d'où est venu le mot latin *lux*, Lennep, *Etymol. gr.* I, 385. Par la même raison, l'*Aurore*, Ἠώς, Ἡμέρα, avait des *ailes* ou des *chevaux blancs*, dans la langue poétique. Euripid. *Troad.* 847 λευκόπτερου Ἁμέρας, Theocrit. *Hylas*, 11: λεύκιππος Ἀώς. Sur un des vases de Canosa, pl. V, l'*Aurore*, guidant un quadrige, dont les *chevaux* sont alternativement *blancs* et *jaunes*, offre, de cette particularité, un exemple d'autant plus remarquable, que le *char d'Hélios*, qui suit celui d'*Heôs*, est pareillement attelé de *chevaux blancs* et *jaunes*. Sur d'autres monumens, le *char de l'Aurore* n'est attelé que de *deux chevaux*, l'un *blanc* (Phaéthon), l'autre *jaune* (Lampos), sans doute avec la même intention; voy. *Vases de Lamberg*, I, LXXXIV. Je profite de cette occasion pour faire connaître un monument inédit, qui offre une représentation neuve et curieuse du *char de l'Aurore*; c'est un miroir, de travail étrusque ou italique, qui fut trouvé dans la ciste mystique, appartenant à M. le chevalier Bröndsted, et maintenant acquise au cabinet du Roi, dont il a été fait mention plus haut, p. 331, not. 1 et 2. L'*Aurore* s'y voit figurée *sans ailes*, vêtue d'une tunique longue à manches courtes, et d'un péplus qui voltige autour d'elle, debout sur un char que traînent *deux chevaux* seulement. D'une main, elle tient un *flambeau allumé*, avec les rênes, qui retombent dans l'autre main, de laquelle elle semble aussi s'apprêter à recevoir une *couronne* que lui présente un *Génie nu et ailé*; sans doute *Phosphoros*, avec le symbole de la *victoire* que l'Aurore vient d'obtenir sur la *Nuit*; et je remarque, à l'appui de cette idée, que sur le vase de Canosa cité plus haut, ainsi que sur un vase de la collection de Koller, actuellement au musée de Berlin, dont je possède un calque, *Phosphoros*, figuré de la même manière, sous les traits d'un *jeune Homme nu et ailé*, mais de plus avec la *tête radiée*, tient d'une main les rênes des coursiers qu'il précède, et de l'autre main, une *bandelette*, symbole de victoire, comme la *couronne*. Sous les chevaux est un *casque ailé*, la κυνέη d'*Hadès*, le symbole de la *nuit*; et plus bas encore est un *chien*, qui ne peut être que *Sirius*; de même que l'*astre*, gravé dans le champ derrière l'Aurore, est l'indication abrégée de l'espace étoilé qu'elle parcourt; voy. pl. LXXII A, n. 1.

(2) *Vases de Lamberg*, I, LXXV.

(3) Mimnerm. *ap.* Athen. XI, 470, A: οὐρανὸν εἰσαναβῇ.

(4) Stesichor. *apud* Athen. XI, 38: Βένθεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς.

(5) L'idée primitive de cette personnification se trouve dans Homère, cette source féconde de toutes les images pittoresques exprimées par les arts d'imitation; *Iliad.* VI, 401: Ἑκτορίδην ἀγαπητὸν, ἀλίγκιον ΑΣΤΕΡΙ καλῷ; et l'on sait, par l'exemple de *Phosphoros* et d'*Hespéros*, de quelle manière avait été réalisée cette personnification, suivant les idées homériques; voyez les autres témoignages produits à l'appui de cette observation par M. Jacobs, *Anthol. Pal.* VI, 353. Mais il y avait peut-être encore dans cette idée un fond de superstition orientale, d'après le rapport qu'offre l'image en question avec la doctrine des *étoiles douées* d'une *nature dæmonique*, doctrine à laquelle semblent se rapporter des expressions, telles que celles-ci, d'un *hymne Orphique*, *Fragm.* X, 8: τείρεα αἰθέρια; cf. *Hymn.* LXXXVIII, 7; et ce vers d'une célèbre inscription mystique: ἡ δ' ἑτέρη τείρεσσι σὺν αἰθερίοισι χορεύει, dans lequel un savant antiquaire a trouvé un rapport frappant avec cette autre doctrine orientale du culte des *Bætyles* et des *Pierres tombées du ciel*, λίθων ἐμψύχων; voy. Münter, *antiq. Abhandl.* 232-34 et 265.

(6) Ces expressions d'Euripide correspondent à celles de ζωδίοις ἐνυφασμένοις, que nous avons déjà vues employées, pour désigner des *figures brodées sur des étoffes*, dans un passage d'Aristote, *de Mirabil.* c. XCIX. Quant au sens du mot γράμματα, exprimant des *figures dessinées* ou *peintes*, il n'est pas inutile de rappeler ici les preuves qu'en a données Valckenaër, en s'autorisant de ce vers même d'Euripide, *ad* Theocrit. *Adoniaz.* 81, p. 372.

(7) Euripid. *Ion.* 1147, ed. *Matthiæ.*:

Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ
Ἵππους μὲν ἤλαυν' εἰς τελευταίαν φλόγα
ΗΛΙΟΣ, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος
Μελάμπεπλος δὲ Νὺξ ἀσείρωτον ζυγοῖς
Ὄχημ' ἔπαλλεν· Ἄστρα δ' ὡμάρτει θεᾷ

(8) *Hymn. Orph.* IX, 10, ed. Hermann. Elle est de plus pourvue de *grandes ailes*, τανυσίπτερος, dans l'hymne orphique, *ad Selen.* 1.

(9) Euripid. *Ion.* 1150.

(10) Æschyl. *Fragm.* v. *Heliad.* 59, ed. Schütz.: Μελανίππου Νυκτός.

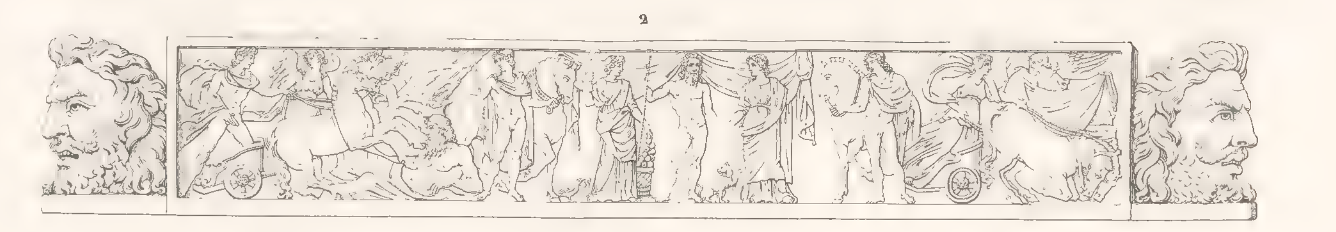
(11) Pausan. V, 11, 3; voy. Voss, *Brief. mythol.* XXXIX, II, 8.

(12) Millin, *Vases peints*, II, XXXIV, Millingen, *Vas. de Coghill*, pl. XIV, *Mus. Bartoldian.* p. 111. Le *chien* se rapporte ici à *Céphale*, en sa qualité

1.



2



Imp. Delarue rue N. D. des Vict.es 16

vases grecs et les sarcophages romains, était une manière symbolique d'exprimer une *mort* prématurée[1]. La figure accessoire d'un *jeune Initié*, couronné de *myrte*, qui se sauve, effrayé de la scène dont il est témoin, est une circonstance toute naturelle d'un pareil sujet, qui sert encore à en déterminer le motif. Ainsi placée d'ailleurs et comme encadrée entre les images du *Jour* et de la *Nuit*, cette représentation de *Céphale ravi par l'Aurore* acquiert une signification claire et positive; elle remplit, sur ce vase grec, le même objet que celle de Proserpine sur l'autel funéraire du cloître de Saint-Paul; et l'on voit ici, par un exemple frappant, comment, aux deux extrémités de la carrière que l'art a parcourue chez les anciens, les mêmes idées, exprimées par les mêmes images, ont trouvé place sur des monumens du même genre, bien que d'un âge et d'un mérite si différens.

§ II.

J'ai encore à produire une composition de bas-relief qui se rapporte au même ordre d'idées, et qui, par une fatalité singulière, s'est trouvée aussi dans le même cas que la précédente; c'est-à-dire dans un état d'imperfection qui n'a pas permis aux antiquaires d'en reconnaître le véritable sujet, jusqu'au moment où l'un de ces bas-reliefs, en nous offrant la composition entière, en a rendu l'intelligence facile.

Winckelmann a publié, dans ses *Monumens inédits*[2], un bas-relief de *sept figures*, dont il pensa que le principal objet était *Hébé, fille de Junon* et *déesse de la Jeunesse;* et c'est d'après ce motif qu'il expliqua les autres personnages de ce bas-relief. D'habiles antiquaires, par le silence qu'ils ont gardé ou par les doutes qu'ils ont élevés sur cette explication[3], ont déjà indiqué qu'il y en avait une autre plus satisfaisante à proposer; mais personne encore n'avait soupçonné que la composition était incomplète. Le marbre, tel qu'il existait dès-lors à la villa Borghèse, se trouvait brisé en deux parties à-peu-près égales, dont une seule a été connue de Winckelmann; l'autre partie, restée long-temps à l'écart, n'a été réunie à la première que dans une restauration récente; et le bas-relief entier se voit actuellement dans un des salons de la villa Pinciana, rendue à sa splendeur passée[4]. Il est facile, maintenant que la composition a repris sa véritable forme[5], de juger à quel point l'interprétation de Winckelmann était fausse et arbitraire; et j'aurai peu de chose à dire pour le montrer. Mais je dois avertir d'abord qu'il existe une autre répétition du même sujet, depuis long-temps connue, et connue en son entier, dont il y a lieu de s'étonner qu'aucun des antiquaires qui ont refusé d'admettre l'opinion de Winckelmann, ni Winckelmann lui-même, n'ait fait usage dans une discussion de cette espèce.

Ce second bas-relief se trouve au musée du Capitole, et il est publié dans le recueil des monumens de ce musée[6]. Mais la place élevée qu'il occupe l'avait dérobé sans doute à l'attention de Winckelmann, comme elle a empêché l'interprète des marbres capitolins, le chanoine Foggini, de reconnaître les nombreuses restaurations qu'a subies ce monument, et qui, portant en grande partie sur les extrémités et sur les symboles, ont malheureusement réduit cet antiquaire à fonder, sur ces parties modernes, presque toutes ses explications. Aussi son interprétation entière a-t-elle dû tomber avec cette base ruineuse; et le bas-relief en question n'est plus désigné, dans les descriptions les plus récentes du musée du Capitole[7], que comme un *sujet inconnu, rempli de restaurations modernes.* Cependant ce bas-relief avait attiré mon attention, même avant que j'eusse connaissance de celui de la villa Borghèse. J'essayai à plusieurs reprises de l'examiner de plus près, et j'en fis exécuter sous

de *chasseur*, ainsi qu'on en a tant d'exemples, notamment sur les médailles de Céphallénie On aurait tort d'y voir une image de *Sirius*, relative à la présence du *Soleil;* bien que Sirius eût été représenté par les poètes, Euripid *Phaët. apud* Longin. XV, 4; Quint. Smyrn. VIII, 30, et sans doute aussi par les artistes grecs, sous la forme d'un *chien*, mais non pas d'un *chien ailé*, comme l'a supposé Voss, *Brief myth.* XXXIX, II, 12, je ne sais sur quel fondement.

(1) C'est la traduction, en langage de l'art, de cette opinion si ingénieuse et si touchante des anciens, qu'un des interprètes d'Homère, à l'occasion de l'image homérique d'*Orion enlevé par l'Aurore, Odyss.* V, 121, explique en ces termes Ἐπειδὰν οὖν εὐγενὴς νεανίας ἅμα καὶ κάλλει προέχων τελευτήσῃ, τὴν ὄρθριον ἐκκομιδὴν ἐπευφήμουν ΗΜΕΡΑΣ ἉΡΠΑΓΗΝ, ὡς οὐκ ἀποθανόντος, ἀλλὰ δι' ἐρωτικὴν ἐπιθυμίαν ἀνηρπασμένου, Heraclid. Pont. *ap* Th. Gal. *Opusc. myth.* 492. L'usage grec de célébrer les funérailles à la *première pointe du jour*, ἔτι δ' ἀμφιλύκη νύξ, doit avoir aussi contribué à faire admettre sur les monumens funéraires ces images du *Soleil levant* et de la *Nuit tombante*

(2) Part. I, c. IV, n. 16.

(3) Entre autres, M Hirt, qui croit que ce bas-relief a rapport au mythe de l'Amour et Psyché; voy. son *Bilderbuch*, I, 92; mais il est lui-même dans l'erreur à cet égard

(4) C'est là que je l'ai fait dessiner en 1827, époque où la restauration venait d'en être terminée par les soins de M. d'Este. Le sort de ce monument rappelle celui du bas-relief Mattei que j'ai publié, pl. VII, n. 1, et dont une partie seulement avait été insérée dans les *Monum. Mattei.* III, XI, 1; voy. l'observation que j'ai faite à ce sujet, *Achilléide*, p. 44, not. 7.

(5) Voy pl. LXXIV, 1

(6) *Mus. Capitolin.* t. IV, tab. 44, p. 213-16.

(7) Celle d'Ag. Toffanelli, ultima ediz. Rom. 1827, p. 71, letter. N.

mes yeux un dessin, où toutes les restaurations fussent soigneusement indiquées; c'est celui que je publie aujourd'hui[1], et à la seule inspection duquel on jugera sans peine de ce qu'a de commun avec le bas-relief de Winckelmann la composition que représente celui-ci.

L'objet principal est *Jupiter, assis* sur un trône à marchepied, du reste sans aucun attribut. A sa droite et à sa gauche sont *Minerve* et *Junon*, parfaitement caractérisées, la première, par l'*égide* qu'elle porte sur sa tunique longue, la seconde, dont la figure n'a reçu aucune atteinte, et conséquemment subi aucune restauration, par le *diadème* qui orne sa tête, par le *voile* qui la couvre, par l'ampleur et la dignité de tout son costume, et enfin par la place même qu'elle occupe, debout, auprès du maître des dieux. Nous avons donc encore ici les *trois divinités capitolines*, dans le même ordre, et sans doute aussi avec la même intention, qu'elles nous ont apparu sur les bas-reliefs précédemment décrits; et c'est d'après cette idée que doit être interprété le motif des autres figures. La plus remarquable est celle du *jeune Enfant nu*, debout entre Junon et Jupiter, qui semble introduit par Junon elle-même auprès du Dieu suprême. L'âge de cet enfant, sa nudité, l'absence de tout symbole caractéristique, et l'intervention même de Junon, excluent l'idée de *Ganymède;* c'est donc tout simplement l'image allégorique de l'homme placé, dans le premier âge de la vie, sous la protection de Jupiter et des deux autres divinités capitolines. La figure de *Femme* vêtue, debout derrière le trône de Jupiter, tenant levé un *grand bouclier*[2], offre un type neuf dont le motif n'est pas facile à déterminer, dans l'absence de tout symbole caractéristique, mais sans qu'il résulte de cette circonstance la moindre incertitude sur le sens de la composition entière. On reconnaît, en effet, dans le groupe de figures placé à droite du spectateur, *une des Parques*, assise, avec la *quenouille* qu'elle tenait de la main gauche, et dont une partie est antique[3], dans une attitude qui s'accorde avec cet instrument, c'est-à-dire *occupée à filer les destinées humaines*, telle qu'on la retrouve sur d'autres monumens pareils[4]. Ce premier point admis, il n'était pas possible de méconnaître une seconde *Parque* dans l'autre figure de Femme, debout près d'un cippe élevé, sur lequel est un *globe*[5]; sans doute le *globe* céleste qui servait à tirer l'*horoscope* des enfans nouveau-nés; car on sait que c'est avec les deux symboles qui se rapportent à cette intention, le *globe* et le *radius*, qu'apparaît constamment une des Parques sur les monumens qui les représentent. Reste la troisième de ces divinités, qui a été la plus maltraitée par le temps, et sur-tout par la restauration. Métamorphosée en *Diane*, au moyen d'un *carquois* qu'on lui a ajouté sur les épaules, et d'un *croissant* sur le front, d'après la fausse indication d'un *arc* qu'on avait cru voir sculpté devant elle, cette figure a entraîné Foggini à des recherches savantes, mais inutiles, pour rendre compte de cette association de Diane avec les Parques. Le seul attribut de cette figure qui soit antique est un *rouleau*, en partie déployé, qu'elle devait tenir de la main gauche; et *deux autres rouleaux*, pareillement antiques, sculptés devant la même figure, à ses pieds, rendent cette indication indubitable. Or, ces *rouleaux* sont évidemment les livres renfermant les *arrêts du destin*, τὸ πεπρωμένον, τὰ τῆς εἱμαρμένης[6], et à ce titre, l'un des attributs accoutumés des Parques. Ainsi, sur le superbe bas-relief d'Endymion, du musée du Capitole[7], c'est précisément la *troisième des Parques* qui tient le *rouleau* déployé dans ses deux mains. Sur un autre sarcophage du même musée, représentant la fable de *Prométhée*[8], c'est aussi cette Parque, assise à la tête du mort, qui tient déployé *sur ses genoux*[9] le livre de la destinée. Sur le bas-relief du même sujet qui se voit au musée du Vatican[10], l'une des Parques, *Clotho*, est caractérisée par *deux livres* qu'elle porte à la main; et enfin la même Parque tient un *diptyque*, à la

(1) Voy. planche LXXIV, n. 2.

(2) Cette figure de Femme pourrait être *Iris* ou la *Victoire;* mais l'une et l'autre devraient être *ailées*, et porter le *caducée*, la *palme*, ou tout autre symbole de ce genre. J'observe cependant que, sur un vase d'onyx, d'une collection publique de Berlin, dont la représentation semble relative à la naissance de quelque enfant impérial, on voit une *Femme* tenant un *grand bouclier* orné d'une *tête de Méduse*, comme pour en couvrir cet enfant nouveau-né; ce qui offre une image analogue à celle de notre bas-relief.

(3) J'ai reconnu, sur le marbre même, au côté gauche de la figure en question, entre le sein et la ceinture, une cavité où devait s'adapter l'extrémité de la quenouille.

(4) Dans ce même musée du Capitole, t. IV, pl. 25 et 29; voy. aussi Zoëga, *Bassiril.* II, 217; Welcker, *Zeitschrift*, II, Taf. III, 10.

(5) On a fait de ce *globe* un *vase*, dans la restauration, et l'on a vu dans ce vase l'*urne où la* Parque *agite les sorts et les destinées humaines.* C'est ainsi que trop souvent l'explication des monumens s'est trouvée subordonnée au caprice des restaurateurs.

(6) Ce *rouleau* se voit déployé aux mains d'une *Femme*, qu'un antiquaire a prise pour la *Destinée*, ou *Némésis*, sur un des bas-reliefs de stuc d'un tombeau célèbre de Cumes; voy. Olfers, *ein Grab bey Kumæ*, p. 24, qui rappelle à cette occasion, not. 3, les monumens où figure une *Parque* avec un *rouleau semblable*.

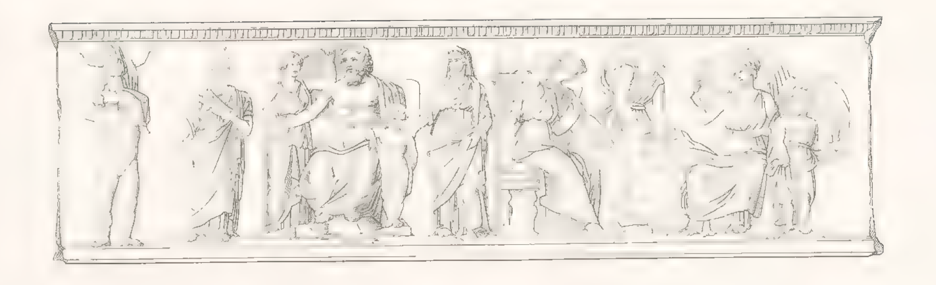
(7) *Mus. Capitolin.* IV, 25.

(8) *Ibid.* IV, 25.

(9) Un passage de Platon, *Republ.* x, 617, D (VII, 329, Bipont.): Ἔπειτα λαβόντα ἐκ τῶν Λαχέσεως ΓΟΝΑΤΩΝ κλήρους τε καὶ ΒΙΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ, offre une image tellement conforme à celle de ce bas-relief, qu'il semble qu'elle en soit la traduction littérale. C'est un des nombreux exemples de ce rapport entre la langue écrite et la langue figurée, qui donnent tant d'intérêt à l'étude de l'antiquité grecque, et qui prouvent combien était intime, chez les Grecs, le lien commun qui unissait les lettres, les arts et les mœurs.

(10) *Mus. P. Clem.* IV, XXXIV.

2





I.



même intention, sur un bas-relief publié par Beger[1]. C'est à raison de cet attribut, et d'accord avec la fonction qu'il exprimait, que les Parques avaient reçu, entre autres surnoms, celui de *Librariæ Superum*[2]; et une foule de témoignages antiques viennent d'ailleurs à l'appui de cette explication.

Les *Trois Parques* se trouvant ainsi déterminées, et le motif de leur présence dans une scène pareille n'ayant pas besoin d'être établi[3], il reste à rendre compte des deux figures qui terminent de ce côté la composition. L'une d'elles, assise et vêtue d'une longue tunique, avec son péplus qu'elle tient de la main droite déployé au-dessus de sa tête, se reconnaît à cette attitude et à ce costume pour une divinité du premier ordre. Elle a près d'elle une *jeune Fille* vêtue, avec son voile pareillement déployé au-dessus de sa tête; et à ces rapports d'âge et de costume, sans parler de la tête qui est moderne, il semble qu'on ne puisse méconnaître, dans ce groupe, une *Mère* et sa *Fille*, conséquemment *Cérès* et *Proserpine*[4]. Il était naturel, en effet, de faire intervenir, dans un sujet pareil, les deux divinités d'Éleusis, les deux Grandes Déesses des Thesmophories, sous la bienfaisante influence desquelles c'était un usage à-peu-près général que fussent placés les enfans nouveau-nés, au moyen de l'*initiation* qui s'en emparait dès le berceau[5]; et l'on sait d'ailleurs combien les traditions de ce culte éleusinien avaient pénétré dans le Latium, par ses rapports avec le culte de Préneste[6]. Ce rapport intime des *Parques* avec *Cérès* et *Proserpine* avait déterminé sans doute les fréquentes associations de culte qui avaient eu lieu entre ces divinités *parèdres*. Ainsi, à Corinthe, il existait un temple des *Parques* qui renfermait les statues invisibles de *Déméter* et de *Kora*[7]; ainsi, en Achaïe, dans un temple célèbre de *Despoina*, on voyait, sous le portique antérieur, un bas-relief représentant les *Parques*, et au milieu d'elles *Jupiter Moiragétès*[8]. C'est le même rapport qui unit ici, dans une scène généthliaque, les *deux déesses d'Éleusis*, les *trois Parques*, et *Jupiter* assisté des *deux divinités capitolines*, avec l'*Enfant initié* qui se trouve si manifestement placé sous sa protection; et c'est enfin par un lien du même genre que se rattachent à la composition qui nous occupe les deux dernières figures de ce bas-relief.

Le groupe du *jeune Homme nu*, portant sur son épaule une *jeune Fille vêtue* et *voilée*, qui étend les bras d'une manière suppliante, offrait une image neuve et expressive dont le motif semblait ne pouvoir se rapporter qu'aux idées d'*enlèvement* et d'*apothéose*. Telle fut en effet l'opinion de l'interprète du musée Capitolin; et pour voir jusqu'à quel point elle est fondée, il importe d'examiner le bas-relief Borghèse, où se retrouve le même groupe, avec quelques circonstances nouvelles, propres à en mieux déterminer l'intention. Or, il suffit de jeter les yeux sur ce bas-relief, tel que je le présente en son entier, et de le comparer avec celui du Capitole, pour reconnaître que c'est, de part et d'autre, la même composition, avec des variantes de détail qui, sans rien changer au motif général, achèvent d'en développer la pensée. Je ne m'arrêterai, dans cet examen, qu'aux seules particularités qui offrent quelque importance. Le groupe des *trois divinités capitolines* ne donne lieu à aucune observation, si ce n'est au sujet des *deux Enfans* qui apparaissent ici, pour la première fois, de chaque côté du trône du Dieu suprême. Winckelmann avait pris le *jeune Garçon* pour *Ganymède*, avec quelque apparence de raison, attendu l'état d'imperfection du monument; mais cette idée ne saurait plus se soutenir en présence de la seconde figure, qui est celle d'une *jeune Fille vêtue*, tenant à la main une *sphæra*, jeu familier aux adolescens des deux sexes, debout près de Minerve, et en quelque sorte sous sa protection immédiate. On ne pourrait reconnaître ici *Hébé* à

(1) Beger. *Spicileg.* tab. 3, p. 136. Voy. Inghirami, *Monum. etr. ined.* ser VI, tav. S. 1.

(2) Martian. Capell. lib. 1. Voyez Visconti, *Musée Pie-Clementin*, IV, 68.

(3) Il suffit de rappeler le célèbre passage d'Homère, *Odyss.* VII, 197-9, pour montrer combien cette idée de l'intervention des Parques, au moment de la naissance, était ancienne et populaire chez les Grecs, quand bien même on admettrait, avec les critiques modernes, Buttmann, *Mythol.* I, 293, Nitzsch, *Anmerkung. z. Odyss.* II, 155, que la personnification des *Parques*, telle qu'elle eut lieu plus tard sous le nom de Μοῖραι, et au nombre de *Trois*, n'est pas expressément indiquée par les mots Κατακλῶθες τε βαρεῖαι. J'observe cependant que d'autres critiques, tels que Manso, *über die Parcen*, p. 506-7, et plus récemment M. Welcker, *die Mören oder Parzen*, dans son *Zeitschrift*, p. 228, 43), ne font aucune difficulté de reconnaître les Parques sous cette dénomination homérique de Κατακλῶθες, de même qu'elles sont indubitablement désignées par le nom de Κλωθῶες, dans l'inscription de Regilla, v. 14, Visconti, *Iscriz. Triop.* p. 81; Jacobs, *Anthol. Pal.* IX, 389, et par celui de Κλῶθες Δίκης ἐπίκουροι, dans un fragment d'Héraclite, Huschke, *Comment. de inscr. vasc. Locr. repert.* p. 17.

(4) Foggini avait été frappé de ces rapports de *maternité*, mais la tête de la *jeune fille vêtue*, qui lui paraissait offrir la même physionomie que celle de l'*enfant nu*, lui fit croire que c'était le même enfant représenté à un autre âge et dans un autre costume. Il ne s'était pas douté que ces deux têtes étaient modernes.

(5) Je reviendrai bientôt sur ce sujet.

(6) Ce sont autant de monumens de l'un et de l'autre culte, que ces figurines ou bas-reliefs de terre cuite et de travail grossier, représentant *deux Déesses assises*, avec un *enfant nu* entre elles, à leurs pieds, ou assis sur les genoux de l'une d'elles, qui se rencontrent fréquemment dans la campagne de Rome, et qu'on prenait pour des *offrandes à Lucine*, ou pour des *Vota Puerperæ*, mais dont M. Éd. Gerhard a montré, par de savantes recherches et d'ingénieux rapprochemens, la véritable intention. Un de ces bas-reliefs, trouvé jadis à Nemi, et que M. Ed. Gerhard a oublié de citer, avait été publié par Bartholin. *de Puerper.* p. 21.

(7) Pausan. II, 4, 7.

(8) Idem, VIII, 37, 1.

aucun signe, même en se plaçant dans l'hypothèse de Winckelmann, qui appelait de ce nom l'autre jeune fille placée à l'extrémité de la composition; c'est donc, suivant toute apparence, une image allégorique du premier âge de la vie, dans les deux sexes, représenté par deux adolescens, et placé sous la protection des dieux du Capitole; conséquemment, une image équivalente à celle que nous avons vue exprimée, d'une manière différente, sur les bas-reliefs précédens.

La scène latérale offre, dans le groupe des *Parques* réduites à *deux*, conformément aux plus anciennes traditions[1], et dans celui des *deux Déesses d'Éleusis*, des variantes qui ne méritent pas qu'on s'y arrête, puisqu'elles ne constituent point de différences graves; j'excepterai pourtant l'objet en forme de *vase penché*, sur lequel s'appuie *Cérès* du bras gauche, et qui a rappelé à Winckelmann l'idée de la *Cérès* Ποτηριοφόρος, adorée en Achaïe[2]. Je ne crois pas qu'on puisse appliquer cette désignation à l'image que nous offre notre bas-relief; et je verrais plutôt, dans l'objet en question, un meuble mystique, tel que la *ciste* du culte éleusinien, ou l'*arca* des sorts de Préneste; mais en tout cas, cet objet quel qu'il soit, ne changerait rien au sens de cette partie de la composition. Il en est de même des variantes qui se remarquent dans l'autre scène latérale, bien qu'elles aient ici plus d'importance, sans compter deux figures nouvelles ajoutées à ce groupe. La première, à droite, près de Minerve, est une *Femme* presque nue, dont le *péplus, qu'elle retient de ses deux mains et qui voltige au-dessus de sa tête,* ne couvre qu'une partie de son corps. A ce trait de costume, qui caractérise une divinité de l'air, à l'attitude et à la place même de cette figure, mise en rapport avec le groupe qu'elle précède, il serait déjà possible de la désigner; mais c'est ce qui résultera plus sûrement encore de sa comparaison avec un autre monument qui sera cité tout à l'heure. L'*Homme* qui porte sur son épaule gauche la *jeune Fille suppliante,* n'est plus *jeune* et *en repos,* comme sur le précédent bas-relief; il est *vieux* et *barbu,* et *dans une attitude violente;* nul doute cependant que ce ne soit la même idée qu'on a voulu représenter dans ces deux répétitions d'un même type, conformes l'une à l'autre dans tous leurs traits essentiels, et placées d'ailleurs dans une composition semblable. Cela posé, on ne peut guère admettre, pour cette image singulière, d'autre explication que celle qu'a proposée l'interprète du musée Capitolin[3], en y voyant l'expression d'une mort prématurée, conçue dans le même système d'images allégoriques qui fit servir l'*enlèvement de Proserpine,* ou *des Leucippides, celui de Céphale, d'Hylas, de Ganymède,* pour types de tant de sarcophages ou de peintures de tombeaux romains. A l'appui de cette opinion, si plausible en elle-même, si conforme d'ailleurs à toutes les idées antiques, je citerai un bas-relief sépulcral, de Modène, où se voit une *Femme ailée,* qui semble portée sur les nuages, *avec un péplus qui voltige au-dessus d'elle et qu'elle retient d'une main,* tandis que de l'autre main elle soutient sur son épaule gauche un *petit Enfant nu.* Sans s'expliquer sur le motif de cette représentation curieuse, un savant antiquaire, qui nous en a donné la description[4], a paru frappé de l'analogie de la figure de *Femme ailée,* telle qu'elle se montre sur ce bas-relief, avec celle de la *Femme, ailée* aussi, qui représente le *Génie femelle,* ou la *Junon* de l'*Éternité,* sur les médailles de Faustine mère[5], et qui s'y voit désignée par l'épigraphe CONSECRATIO. L'*Éternité,* ou l'*Apothéose,* telle que la concevaient les Romains, sous le nom de *Consecratio,* étant ainsi reconnue, d'après un monument authentique, il n'est pas douteux que ce ne soit l'image d'une *mort prématurée* que représente le bas-relief sépulcral de Modène, par ce groupe d'*un jeune Enfant porté sur l'épaule de l'Eternité personnifiée;* d'où il suit irrésistiblement que c'est une variante de la même image que nous offre le marbre Borghèse, dans le groupe d'*une jeune fille* que porte de la même manière un *Personnage vieux et barbu,* en présence de la même *Femme,* qui doit être aussi une personnification de l'*Éternité, Consecratio.* Mais je puis produire encore un monument fort curieux, qui nous offrira, dans une représentation de l'*enlèvement des Leucippides,* due sans doute originairement à l'art grec, bien qu'exécutée par l'art étrusque, un trait frappant de ressemblance avec le groupe de nos bas-reliefs romains.

Ce rare morceau de sculpture[6] se compose de six figures, dont les deux principales, au centre de la composition, sont les *deux Dioscures,* portant chacun de la même manière, sur l'épaule gauche,

(1) C'est un trait du même système théogonique que les *deux Kères,* les *deux Nemesis,* les *deux Ilithyies,* et tant d'autres divinités du même ordre, toujours conçues et représentées au nombre duel; telles qu'étaient aussi les *deux Nymphes compagnes d'Hadès* et de *Perséphoné,* sur un monument célèbre, sur la table des jeux d'Olympie, Pausan. v, 20, 1. On sait d'ailleurs que les célèbres statues des Parques, à Delphes, étaient au nombre de *Deux,* Pausan. VIII, 37; cf. IX, 25, et X, 24; add. Plutarch. *de EI apud Delph.* 2; voy. sur ce trait remarquable d'archéologie grecque, les observations de M. Welcker, *die Moiren,* 220.

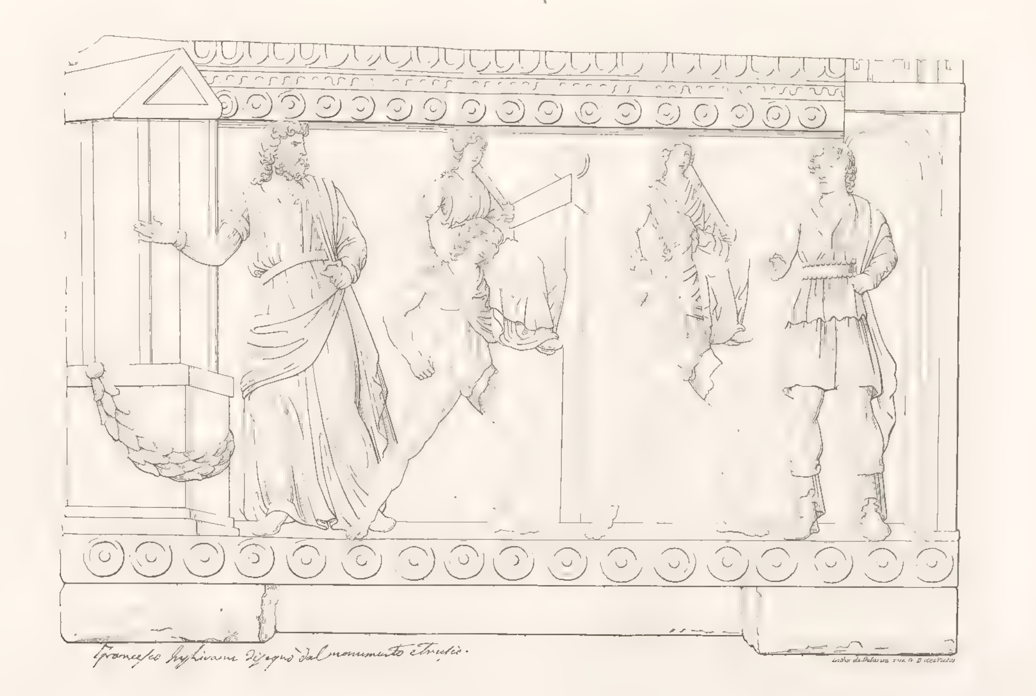
(2) Athen. XI, 2, 461, D.

(3) *Mus. Capitol.* IV, 216.

(4) Cavedoni, *Marmi Modenesi,* p. 182.

(5) Eckhel, *Cimel. Vindob.* Part. II, p. VIII.

(6) Voy. planche LXXV. C'est une urne du musée de Volterra, la seule



Francesco Sighivani disegnò dal monumento etrusco.

Litho de Delarue rue N. D. des Victo…

les *deux Leucippides. Castor* et *Pollux* sont *nus*, à la réserve de la *chlamyde* attachée sur l'épaule droite, suivant l'usage grec le plus général[1]. Ils n'ont, ni l'un ni l'autre, le *bonnet* qui les distingue habituellement; ce qui n'est pourtant remarquable que sur un monument de l'art étrusque, attendu l'usage si fréquent qui s'y faisait de cette sorte de coiffure, ou de la mitre phrygienne, dans des sujets purement helléniques. *Hilaïre* et *Phœbé*, vêtues d'une tunique longue à manches, dans une attitude tranquille, qui n'indique pas qu'elles aient été l'objet d'aucune violence, portent l'une et l'autre, appuyé sur l'épaule gauche, un objet qui paraît être un *Flambeau*, et qui se rapporte de même à une intention pacifique, comme symbole d'hyménée. Les deux figures qui terminent de chaque côté la composition n'ont pareillement rien d'hostile et de menaçant; en sorte que les principaux traits de cette composition doivent être puisés dans une tradition différente de celle que nous connaissons par les bas-reliefs d'époque romaine. Le *Personnage barbu*, dans un costume ample et majestueux, adressant, à ce qu'il paraît, un dernier adieu aux deux couples qui s'éloignent, est sans doute le prêtre qui a consacré leur union; et l'*édicule*, érigée sur une *base* ornée de *guirlandes*, ne peut guère s'expliquer que dans cette hypothèse. L'autre *Personnage*, vêtu d'une tunique courte, debout en dehors d'une *porte de ville*, ne peut être qu'un des serviteurs des Dioscures, qui vient les recevoir à l'entrée de la cité natale; et la *stèle* surmontée d'un *globe*, type de monument funéraire proprement et indubitablement étrusque, comme je l'ai montré en plus d'un endroit de cet ouvrage, est sans doute le *tombeau d'Idas et de Lyncée*, les deux fils d'Apharée, choisis pour époux des Leucippides, et dont la mort seule put assurer la conquête des Dioscures.

Mais ce que ce bas-relief étrusque, certainement exécuté d'après les données grecques[2], offre de plus remarquable, c'est la manière dont est conçu le groupe de *chacun des Dioscures, portant sur l'épaule gauche une des Leucippides*: groupe si semblable d'invention à celui du bas-relief capitolin, répété, avec quelque différence, sur le marbre Borghèse, qu'on ne saurait s'empêcher d'y reconnaître, de part et d'autre, la même intention. Et comme cette intention, établie positivement par le bas-relief de Modène, se trouve d'ailleurs justifiée par l'emploi funéraire qui se fit du sujet de l'*Enlèvement des Leucippides*, sur les sarcophages romains, comme sur notre urne étrusque, il suit de là que c'est aussi au même titre et d'après les mêmes motifs que ce groupe d'un *Homme portant une jeune fille sur son épaule* figure sur les marbres Borghèse et Capitolin. La seule différence, c'est que les deux personnages qui forment le groupe en question sont purement allégoriques, c'est à savoir le *Génie de la Mort*, *Thanatos* ou *Orcus*, *jeune* sur le marbre Capitolin, *vieux et barbu* sur le marbre Borghèse, *enlevant une jeune Fille* au moment où elle allait être unie à un époux de son choix; ce qu'indique la manière suppliante dont elle étend les bras, et le *voile*, *flammeum*, qui lui couvre la tête. Le sens général de nos bas-reliefs romains est donc de représenter, au moyen de l'intervention des *Parques*, qui assistent à la *Naissance*, et de l'*enlèvement* qui figure la *Mort*, le cours d'une vie moissonnée à son printemps et placée, par l'*initiation* aux mystères d'*Éleusis*, sous la protection des *trois divinités capitolines*: image équivalente par l'intention, et semblable, quant au motif principal, à celle que nous ont offerte les compositions précédemment décrites.

§ III.

Il est encore une autre classe de compositions funéraires, sur lesquelles il m'importe d'appeler ici l'attention des antiquaires, parce qu'elles pourront servir à justifier quelques-unes des observations présentées dans le cours de cet ouvrage, en même temps qu'elles nous offriront quelques particularités nouvelles.

L'une des manières d'exprimer, sur les monumens funèbres, le cours entier de la vie humaine, qui semble avoir été la plus usitée dans l'antiquité romaine, c'est celle que nous trouvons consacrée sur plusieurs sarcophages, et qui consistait à représenter, non plus par des figures allégoriques,

qui existe avec ce sujet, et de plus inédite; en sorte qu'on pourra me savoir quelque gré de l'avoir fait connaître.

(1) La mode indiquée par Suidas, v. Διόσκουροι, et reconnue par Winckelmann, sur le bas-relief Mattei, *Monum. ined.* n. 74, est plutôt en effet une exception au costume général qu'un trait particulier de costume propre aux Dioscures.

(2) Sur un vase grec récemment découvert à Canino, et représentant *Hélène ravie par Thésée*, l'un et l'autre désignés par leur nom grec, ΕΛΕΝΕ, ΘΕΣΕΥΣ, le groupe de ces deux figures est conçu à-peu-près comme celui de notre urne étrusque; d'où il suit que c'est bien véritablement d'après les modèles grecs qu'il avait sous les yeux, que l'artiste étrusque s'était inspiré dans son travail.

mais par des personnages réels, placés dans une suite d'actions positives, les principales époques de la vie. Le plus complet de ces monumens est un superbe sarcophage de la villa Médicis, dont plusieurs compartimens ont été séparément publiés, et qui n'a paru pour la première fois en son entier que dans le recueil de Guattani[1]. On y voit sculptés, sur la face principale et sur les deux côtés, la *Naissance* et l'*Éducation de l'Homme;* ensuite le *Sacrifice* offert pour le succès de quelque entreprise importante, l'heureuse issue de cette entreprise, et enfin le passage de la vie militaire à la vie civile indiqué par une *Chasse*, dernier objet des occupations d'un citoyen romain. C'est le thème d'une vie entière, honorablement remplie, d'après les habitudes de la société romaine, à l'époque à laquelle se rapportent les monumens dont il s'agit, et qui doit peu s'éloigner de l'âge de Septime Sévère.

Un autre type, qui se rapproche de celui-là dans quelques points, et qui en diffère sur quelques autres, nous est offert par un bas-relief de sarcophage, resté jusqu'à ce jour inédit dans une collection d'Italie[2]. On y distingue quatre groupes principaux, formés par une suite de figures continues, et disposés de gauche à droite. Le premier groupe, de trois figures, a rapport à la *Naissance de l'Homme.* On y voit la *Mère, assise* et *voilée;* la *Nourrice,* dans le costume qui la caractérise; et l'*Enfant nouveau-né,* qui vient d'être lavé dans un *bassin, alveus;* à peu de chose près comme la même scène est figurée sur le sarcophage Médicis, et sur deux autres monumens antiques[3]. Le second groupe, composé pareillement de trois figures, et relatif à l'*Éducation,* offre le *Pædagogue,* sous les traits d'un *Vieillard chauve* et *barbu,* dont la physionomie a quelque chose de celle de *Socrate,* avec une intention qu'il est facile de deviner, *assis* sur un siége curule, avec un *rouleau* dans la main gauche, instruisant à déclamer un *Adolescent,* vêtu de la *prétexte,* qui lit dans un *volume déployé;* et sur un second plan, une figure de *Femme,* élevant dans la main droite un *masque scénique;* manière d'indiquer que l'éducation du premier âge se fondait, comme nous l'apprend Quintilien[4], sur la lecture d'Homère et des Tragiques. Ce même groupe se retrouve à la même place sur l'urne Médicis, et avec quelques variantes, sur un autre bas-relief[5]. C'est encore le même motif, mais présenté d'une manière différente, qui décore une urne sépulcrale du musée de Vérone, sur la face principale de laquelle est sculptée une *course du Cirque,* avec des *Génies ailés,* et sur un des petits côtés, un *Adolescent,* tenant en main un *volume déployé,* et déclamant entre *deux Philosophes,* tandis que, sur l'autre face latérale, est un *jeune Homme qui déclame,* et un groupe de *deux Éphèbes qui luttent,* en présence du *Pædagogue* et du *Pædotribe*[6]*:* c'est à savoir l'image complète des études littéraires et des exercices gymnastiques qui remplissaient le cours entier de l'adolescence.

Le troisième groupe de notre bas-relief, qui en occupe le milieu, représente la *Mort* du même homme, dont nous venons de voir la *Naissance* et l'*Éducation,* enlevé, sans doute dans un âge encore tendre, à l'amour de ses parens. Il est couché sur un lit funèbre, dans une attitude que nous connaissons par d'autres monumens[7]. Aux deux extrémités de ce lit, sont assis deux personnages, un *Homme* et une *Femme,* probablement le *Père* et la *Mère,* enveloppés de longs habits de deuil, la *tête voilée,* dans une attitude où la profonde douleur qui leur est commune à l'un et à l'autre n'est pas moins sensible que la différence du sexe. Derrière est une *Femme, Præfica,* qui porte la main à

(1) Guattani, *Notizie*, etc. per l'ann. 1784, t. I, p. XLIII, sgg., LI, sgg.; Giugn. tav. I, II, III. La face principale avait été publiée dans l'*Admiranda*, n. 82, et reproduite dans l'*Antiq. expl.* de Montfaucon, III, 223, et encore ailleurs, *Galer. de Florence*, XXVIII, 4, Wicar. Winckelmann en a donné une des faces latérales, *Monum. ined.* n. 184, mais d'après un dessin, et sans avoir vu de ses propres yeux le monument même; ce qui a causé l'erreur où il est tombé dans l'explication de ce bas-relief.

(2) Voy. planche LXXVII, n. 1. Le dessin est tiré du recueil de monumens inédits formé par Millin, mais je n'y ai trouvé aucune indication de la collection, soit publique, soit privée, où il avait fait dessiner ce monument, et je n'ai pu suppléer à ce défaut de renseignemens par mes connaissances personnelles.

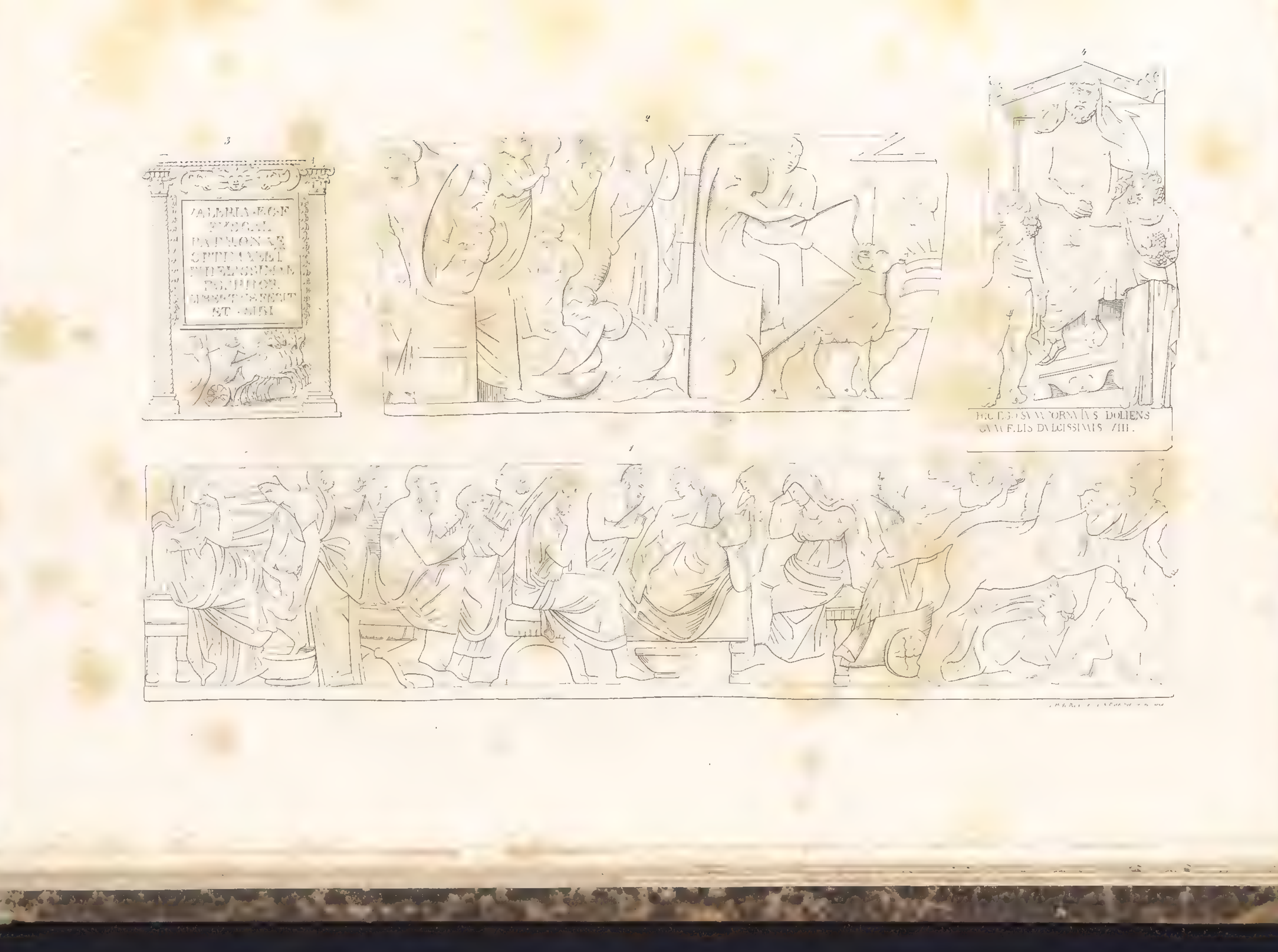
(3) L'un est le sarcophage Sacchetti, maintenant au musée du Capitole, publié dans l'*Admiranda*, n. 65; voy. Bartholin. *de Rit. Puerper* p. 46; l'autre est un bas-relief provenant aussi d'un sarcophage, et publié par Beger, *Spicileg.* p. 136. Le bas-relief publié par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 184, serait une quatrième répétition, s'il n'était plus probable que c'est la face latérale de l'urne Médicis, dont il a ignoré la véritable destination.

(4) Quintilian. I, 8: « Optime institutum est ab Homero.. lectio inciperet... utiles et Tragœdi. »

(5) Celui de Beger, *Spicileg* p. 139.

(6) Maffei, *Mus. Veron.* p. CXXVI, n. 1, 2, 3. Le même motif, toujours avec quelques variantes, se retrouve sur d'autres sarcophages, tels que celui qui se voit dans les jardins du palais Corsini, et qui fut trouvé dans le cimetière de Saint-Urbain, Lupi, *Epitap. Sever. Martyr.* p. 58. Le savant Bottari l'a fait graver dans ses *Pittur. e Scult. sacr.* t. I, p. 122, sans en expliquer le sujet, qu'il ne paraît pas avoir compris, et qui est pourtant très-intelligible. Ce sujet est relatif à l'*Éducation des deux sexes*, et représente par deux groupes distincts : l'un, composé d'une *jeune Fille, assise* et *jouant de la lyre*, au milieu de *trois Femmes debout*, dont l'une préside à cette leçon de musique; l'autre, d'un *jeune Homme*, pareillement *assis*, avec un *rouleau déployé* dans la main gauche, au milieu de *trois Personnages barbus*, et vêtus en *philosophes*, le premier desquels se reconnaît pour le *Pædagogue*. Rien de plus clair, je le répète, que cette représentation, où l'auteur d'une dissertation, d'ailleurs très-judicieuse, sur les *antiquités des Catacombes de Rome*, a cru voir les *Sibylles* et les *Prophètes*, sans doute à cause de l'image du *Bon Pasteur*, sculptée sur le devant de ce sarcophage, et qu'il a crue exclusivement propre au christianisme; voy. Rostell, *Roms Catakomben und deren Alterthümer*, dans la nouvelle *Beschreibung der Stadt Rom*, t. I, p. 415.

(7) Entre autres, ceux qui ont rapport à la *mort de Méléagre*, tels que le bas-relief Albani, Zoëga, *Bassiril.* I, XLVI. Je citerai encore le beau sarcophage Capranica, Bartoli, *Admiranda*, 72, maintenant au musée Britannique, *Marbl. of Brit. Mus.* p. V, pl. III, fig. 5, où le *Père* et la *Mère* sont figurés comme sur notre bas-relief.


3
VALERIA·F·C·F
ET · SIBI
2
4
HIC EGO SVM FORMIVS DOLIENS
CVM F.LIS DVLCISSIMIS VIII.
1

sa tête, en signe de désespoir; puis un personnage de condition servile, les cheveux épars, qui soutient le malade expirant; et enfin un *Vieillard barbu*, qui tient à la main un objet assez difficile à déterminer, mais qui doit être en tout cas le *Médecin*, personnage qu'on voit assez habituellement figurer dans les scènes de ce genre.

Avant de passer à la dernière scène de notre bas-relief, je crois devoir insister encore sur l'observation que j'ai faite plus haut, au sujet de l'attitude significative du *Père* et de la *Mère*. Celle-ci offre, dans toute la composition de la figure, une analogie si sensible avec notre statue du Vatican, où j'avais cru voir *Électre* ou *Pénélope*[1], qu'il est impossible de ne pas reconnaître à ce trait le motif qui dut présider à l'invention d'un pareil type, en même temps que la persévérance avec laquelle se maintenaient encore, à une époque si éloignée de leur berceau, les principes et les conventions de cette langue imitative, qui constituaient une grande partie de la puissance et du génie de l'art antique. La figure du *Père* nous offre, de ces types appropriés à une intention positive et consacrés dans le langage de l'art, un autre exemple, dont je puis produire une nouvelle application dans un monument curieux et inédit, que j'ai fait dessiner dans les magasins du Vatican, où il se trouve actuellement.

Ce monument[2] consiste en un groupe de trois figures, c'est à savoir un *Père* entre *deux Enfans*. Le premier est assis sur un siége, dont le dossier, à jour, terminé en fronton, avec des *palmettes* en guise d'acrotères, présente la forme et la décoration d'une *édicule funèbre*[3]. Ce personnage est vêtu d'un ample pallium qui, laissant sa poitrine à découvert, enveloppe la tête et descend des deux côtés sur les épaules; il appuie sa tête sur sa main gauche; offrant ainsi, dans l'attitude et dans le costume, une analogie frappante avec la manière dont *Saturne* est figuré sur quelques monumens antiques[4]; et il serait difficile de méconnaître, au choix d'un pareil type, l'intention de rendre sensibles la douleur et le deuil d'un père. Cette intention achève de se manifester au moyen des deux autres figures, représentées debout, aux deux côtés du siége. Celle du Fils, portant de la main gauche une *corne d'abondance*, et faisant de la main droite le geste consacré pour les figures d'*Harpocrate*, est évidemment conçue d'après le modèle de ces petits *Dieux Lares*, dont les effigies, si multipliées dans l'antiquité, sont encore assez communes[5], et dont il était naturel, en effet, que l'image servît de type pour représenter un enfant mort avant d'atteindre l'extrême limite de l'adolescence. La figure de la jeune Fille, couronnée de *pampres*, et portant des *grappes de raisin* avec des *grenades* et une *pomme de pin*, n'offre pas une imitation moins sensible du type d'une *Bacchante*, sous les traits et avec les attributs de laquelle les jeunes personnes, initiées de bonne heure à ce culte, devaient être aussi fréquemment représentées: en sorte que le *Père*, sous les traits de *Saturne*, avec ses *deux Enfans*, figurés, l'un en *Dieu Lare*, l'autre en *Bacchante*, nous offrent un monument aussi complet et aussi authentique que rare et curieux, de cet usage de la *consécration*, introduit pour les empereurs, puis appliqué à une foule de citoyens obscurs, et qui finit, dans les derniers temps de la civilisation antique, par descendre avec elle jusque dans les derniers rangs de la société[6].

Je reviens maintenant à la scène qui termine notre bas-relief, et dont le sujet pourrait seul offrir quelque difficulté, par un mélange d'êtres divins ou allégoriques et de personnages réels, étranger au système de composition des trois autres groupes. On y voit un *Jeune Homme*, debout sur un

(1) Voy. planche XXXII, *Orestéide*, p. 164-165. Je reviendrai sur ce sujet dans les *Additions*.

(2) Voy. planche LXXVII, n. 4.

(3) Sur les diverses formes de cette sorte d'édifices, tels qu'on les voit figurés sur les marbres et sur les médailles d'époque romaine, voy. la dissertation de Venuti, *sopra i Tempietti degli Antichi*, dans les *Atti di Cortona*, t. II, p. 211-224.

(4) Entre autres, le bas-relief de l'autel carré du Capitole, *Mus. Capitol* IV, 6, et quelques pierres gravées, Winckelmann, *Pierr. de Stosch*, p. 24, n. 5; Millin, *Galer. mythol.* pl. 1, n. 1.

(5) Voy. les exemples qu'en a produits Baudelot de Dairval, dans ses curieuses recherches sur ce point d'archéologie, *de l'Utilité des Voyages*, p. 168, 194, 196, 210 et 219.

(6) L'inscription gravée sur le piédestal offre également des particularités curieuses. Cette inscription a été rapportée par Fabretti, *Inscr.* c. VIII, n. 145, sans aucun détail sur le monument où elle se trouve, et avec cette seule indication : *in hac inscriptione Hortorum de Vecchis ad Arenulam.* Du reste, Fabretti n'a remarqué ici le mot *Doliens*, dont il cite un autre exemple fourni par une inscription sépulcrale, que comme équivalant au mot *Dolitus*, qui se lit sur deux inscriptions du recueil de Gruter, DCCXCIII, 4, et DCCXCIV, 2. J'ajouterai que, sur une inscription publiée par Boldetti, *Osservaz. sopr. i cimiteri*, p. 385, on lit également *Pater doles*, pour *Dolens*, et, sur d'autres marbres antiques provenant aussi des cimetières de Rome, *ibid.* p. 373, *Parentes Dolentes*, et dans Fabretti, p. 580, n. LXXIX, *Parentes fecerunt Dolentis*; expressions qui semblent ne laisser aucune incertitude sur le sens qu'offre ici le mot *Doliens* joint au nom de *Cornutus*. Cependant une pierre sépulcrale publiée par Buonarotti, *Vetr. Antich.* p. 166, pourrait faire naître quelques doutes sur une interprétation d'ailleurs si naturelle et si plausible. Cette pierre porte les paroles que voici : IVLIO. FILIO. PATER. DOLIENS, avec l'image grossièrement figurée de *Deux Dolium*. Il est difficile de ne pas admettre, dans ce cas-ci, un rapport entre le nom et le symbole en question, d'après un usage si familier à l'antiquité, et dont il existe tant d'exemples, de joindre au *nom* propre un *signe*, un *symbole* quelconque, qui en fût l'expression figurée; d'où il suivrait que, sur la pierre sépulcrale citée en dernier lieu, le mot *Doliens* serait un nom propre, et les *deux Dolium* qui l'accompagnent une double allusion à ce nom commun aux deux personnes, le *Père* et le *Fils*, nommés dans l'inscription. Toutefois, je pense que le mot *Doliens*, ajouté sur notre inscription à la suite du nom de Cornutus, y figure simplement comme épithète significative exprimant la *douleur* d'un *père*.

bige, ayant à ses côtés un *Vieillard barbu*, qui tient les rênes; au-dessus de ce char vole un *Génie nu, ailé*, portant de ses deux mains un *flambeau allumé;* et devant, marche un *Personnage* vêtu de la *chlamyde* et coiffé du *bonnet* des *Dioscures*, dans une attitude et à une place qui conviennent parfaitement à ces demi-dieux. Enfin, au-dessous des chevaux se montre la partie supérieure d'une Figure de *Femme*, le coude appuyé sur la *terre*, avec son voile qu'elle tient déployé au-dessus de sa tête, et qu'on peut, à tous ces traits, reconnaître en toute assurance pour la *Terre* elle-même personnifiée, telle à-peu-près qu'on la voit sur notre bas-relief relatif à la Thébaïde[1]. Il semble donc qu'une pareille composition ne puisse guère s'expliquer autrement que comme le dernier acte de l'existence, c'est à savoir l'*Homme*, encore adolescent, conduit sur le char d'*Hadès* dans le sombre empire de ce dieu, précédé de l'*un des Dioscures*, accompagné d'*Hespéros*, et reçu au sein de la *Terre*, cette mère commune du genre humain[2].

Il existe enfin un troisième type de composition funéraire, qui offre une combinaison curieuse de traits, en partie nouveaux, en partie empruntés à des représentations déjà connues, et qui semble appartenir à la dernière époque de l'art romain. J'en publie un fragment inédit[3], qui se trouve au musée du Vatican, et où la barbarie du travail n'empêche pas de remarquer avec intérêt des particularités utiles à l'intelligence du génie antique; car les monumens de la décadence, envisagés sous le rapport des opinions, des croyances et des mœurs, dont ils signalent la chute, ont aussi leur mérite; et il n'y a que des esprits étroits et superficiels qui se refusent à la contemplation d'une œuvre de l'art, lorsqu'elle leur offre des imperfections plus ou moins graves, sans égard pour les faits qu'elle constate et pour les notions qu'elle procure[4].

Le fragment dont il s'agit faisait partie d'un bas-relief de sarcophage, distribué en trois compartimens, dont il ne subsiste que le premier et une partie du second, mais qu'il ne serait pas impossible de rétablir par la pensée dans son intégrité, à l'aide de quelques monumens semblables. Quoi qu'il en soit, le premier compartiment de notre bas-relief offre du moins une scène complète, et dont la conservation ne laisse rien à désirer, bien que l'exécution en soit des plus grossières. Cette scène, qui se compose de neuf figures, a manifestement rapport à la *Naissance de l'homme*, représentée, au moyen de deux groupes distincts, à deux époques diverses de l'*Enfance*. Une *Femme*, assise sur un siége à dossier, et coiffée à la manière des *Nourrices*, pourrait être, à ce dernier trait, reconnue pour la *nourrice*, si la présence d'une seconde Femme, sans doute une *Esclave*, debout, le coude appuyé sur le dossier du siége, qui semble se tenir prête à exécuter les ordres de sa maîtresse, n'indiquait que c'est ici la *Mère* elle-même présidant, la *tête couverte d'un voile, capite operto*[5], aux premiers soins donnés à l'enfance. Cette femme, *Mère* ou *Nourrice*, tient un *enfant emmaillotté*, tel à-peu-près qu'on en voit un représenté sur un bas-relief Borghèse, où Winckelmann a vu la *naissance de Télèphe*[6], et telle aussi qu'est figurée la *pierre emmaillottée*, offerte en guise d'*enfant*, à Saturne, sur un autel du Capitole[7]. C'est le premier degré de l'*enfance*, dont le second état est exprimé par le groupe qui suit. On y voit une *Esclave*, occupée à *laver*[8], dans un *large bassin*[9], ce même *Enfant*, déjà délivré des langes du premier âge, et qu'une autre *Esclave* s'apprête à recevoir dans un *linge, linteolum*, qu'elle tient déployé des deux mains. Mais ce que notre bas-relief offre de plus curieux, ce sont les *Trois Figures*, debout, sur un second plan, dans lesquelles il n'est pas possible de méconnaître les *Trois Parques*, qui assistent à la naissance de l'homme. La première a le *globe* et le *radius*, à l'aide desquels elle détermine le thème généthliaque de l'enfant nouveau-né; la se-

(1) Voy. planche LXVIII A, n. 2. L'explication de ce monument se trouvera dans les *Additions*.

(2) Une image semblable se retrouve sur le bas-relief de Beger, p. 139.

(3) Voy. planche LXXVII, n. 2. Ce bas-relief est placé sous le n. 987, dans la *Loge découverte* qui faisait partie du bâtiment d'Innocent VIII. Il n'en est fait aucune mention spéciale dans *Indicazione del Mus. P. Clem.*, si ce n'est dans cette phrase, p. 72 : « E altri frammenti d'antichi Bassirilievi « rappresentanti Bacchante, Caccie, e Bighe. » Mais ce monument n'avait pas échappé à l'attention de Zoëga, qui en avait fait une description, dont l'extrait est publié par M. Welcker, *Zeitschrift*, p. 212.

(4) Cette observation s'applique sur-tout à la manière aussi tranchante qu'injuste dont un critique, que je ne veux pas nommer, a rendu compte de quelques-uns de nos monumens appartenant à la décadence de l'art grec.

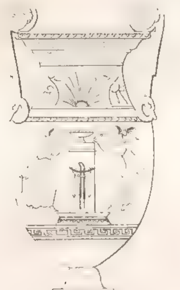
(5) Plaut. *Amphitr.* v, 1, 42.

(6) *Monum. ined.* n. 71.

(7) *Mus. Capitolin.* IV, 6.

(8) C'est en effet l'*esclave* Bromia qui s'acquitte de ce soin dans l'*Amphitryon* de Plaute, v, 1, 50 : *Postquam peperit pueros*, lavere *jussit nos*.

(9) Ce bassin se nommait chez les Grecs χύτλον, Nonn. *Dionys.* xxv, 490, et plus communément λέβης. C'est de ce mot que se sert Pindare, dans un passage où il fait allusion à l'usage exprimé sur notre bas-relief, et où il fait intervenir *Clotho* elle-même pour remplir ce devoir auprès de Pélops nouveau né, *Olymp.* I, 40 (25, ed. Boeckh) : Ἐπεί νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελεν Κλωθώ. Chez les Romains, le même *bassin* s'appelait *labellum*, Cic. *de Divinit.* I, 36, et *alveus*, Ovid. *Metam.* VIII, 652 ; Jul. Capitolin. *in Albin.* c. 3; cf. Salmas. *ad h. l.* On sait, du reste, que les Grecs et les Romains se servaient pour le même usage du *bouclier*, *ἀσπίς*, *clypeus;* et rien n'était plus célèbre dans l'antiquité que le proverbe lacédémonien, ἢ τάν, ἢ ἐπὶ τάν, qui se rapportait à cet usage, Schol. Thucyd. *ad* lib. II, 39; cf. Interpr. *ad. h. l.* De là peut être l'intervention de la *Victoire*, tenant un *bouclier levé* au-dessus du trône de Jupiter, dans la scène généthliaque que représente notre bas-relief capitolin, pl. LXXIV, n. 2; et la même figure de *Victoire*, portant aussi un *bouclier*, comme pour en couvrir un *enfant nouveau-né*, sur un superbe vase d'onyx qui fait partie d'une collection publique de Berlin, et dont j'ai dû une empreinte à la complaisance de M. Beuth. Je me borne à indiquer ici ces rapprochemens, qui pourraient donner lieu à des recherches intéressantes.



conde, qui porte des *tablettes*, prononce sans doute l'*horoscope;* et la troisième se reconnaît, à la *quenouille* et au *fuseau* qu'elle tient de chaque main, pour la Parque chargée de filer les destinées humaines : d'où l'on voit, par un témoignage irrécusable, puisque notre bas-relief n'a pas subi la moindre restauration, que la présence des Parques, telles qu'elles nous ont apparu sur d'autres compositions analogues à celle-là, tenait à un principe général et à une habitude constante, observés jusqu'à la dernière époque des arts de l'antiquité.

Le second compartiment ne présente plus, dans son état actuel, qu'un groupe d'*Adolescent*, assis sur un char rustique traîné par un *bélier*, accompagné d'un autre personnage, et précédé d'un *jeune Esclave* à tunique courte. Le visage de l'adolescent est resté *brut*, sans doute parce qu'il était destiné à offrir un portrait, ainsi qu'on en a tant d'exemples. Du reste, cette composition ne peut avoir qu'un sens funéraire, d'après le choix de l'*animal* attelé au char, et d'après l'*édicule*, qui indique presque toujours, sur les sarcophages, comme sur les vases peints, un monument sépulcral. Un bas-relief de sarcophage, qui se rapporte, suivant toute apparence, à la même époque de l'art[1], offre pareillement, dans un premier compartiment, *deux jeunes Gens*, assis dans un char traîné par *deux béliers*, avec un cortége funèbre; et dans le second compartiment, l'image d'un *silicernium*, ou *repas funèbre*, telle qu'on la retrouve sur divers monumens[2], et de manière à rendre indubitable le rapport funéraire de ces représentations; d'où je serais disposé à croire que cette même scène de repas funèbre était celle qui venait en troisième lieu sur notre bas-relief; et qu'ainsi ce monument offrait, dans les trois scènes dont il se composait, la *naissance* et l'*horoscope*, la *pompe funèbre* et le *repas des morts*.

§ IV.

Je mettrai fin à ces observations par l'explication d'un beau vase peint inédit, qui sert à justifier ou à éclaircir plusieurs des points que j'ai cherché à établir dans le cours des recherches qui précèdent.

Le vase en question[3], dont la destination funéraire est mise hors de doute par le sujet de sa face postérieure[4], me semble sur-tout d'un haut intérêt par la composition qui en décore la face principale. On y distingue deux ordres de figures. Celui du haut se reconnaîtrait, à ce seul signe, pour une réunion d'êtres surnaturels, quand bien même les *trois Divinités* qui s'y montrent ne seraient pas aussi positivement caractérisées par tous les traits, par tous les attributs qui leur appartiennent. Le personnage principal est *Apollon*, *assis*, la tête *couronnée de laurier*, le bras gauche appuyé sur sa *lyre;* au-dessus est suspendu un *bucrane* orné de bandelettes; manière symbolique d'indiquer un *temple;* et les *deux astres* sont aussi un trait de ce langage symbolique qui a rapport au titre de *Phoibos;* à moins qu'on ne veuille y voir une allusion aux *deux Dioscures*, compagnons d'*Hélios*. A la droite du dieu de Delphes est *Athênê*, *assise* aussi, la *tête nue*, comme nous l'avons déjà vue sur d'autres monumens, *sans égide*, ce qui est plus rare encore, mais non pas sans exemple; appuyée sur son large *bouclier*, avec la *haste* dans la main gauche, et portant sur la main droite le *casque*, son attribut essentiel, de cette manière significative qui doit avoir été l'une des conventions du style hiératique des Grecs. A gauche d'Apollon, la divinité, *assise* comme les deux autres, et conséquemment du même ordre, le bras droit appuyé sur la *ciste mystique*, et tenant de la main gauche sa tunique relevée à la hauteur de l'épaule, attitude consacrée aussi sur les monumens de l'art avec une intention hiératique, semble ne pouvoir être que *Déméter*, la déesse d'Éleusis, placée avec toute sorte de convenance en face de la déesse d'Athènes; et la *lampe*, qui brûle sur une *stèle*, objet neuf et caractéristique, offre une allusion si sensible aux mystères célébrés dans la religieuse horreur du sanctuaire[5], qu'il est difficile de se refuser à une pareille interprétation.

(1) Inghirami, *Monum. ined.* ser. VI, tav. I 4, n. 2.

(2) Sur un autre sarcophage, reproduit aussi par M. Inghirami, *ibid.* ser. VI, tav. Z, n. 1, les deux compartimens, à droite et à gauche de la tablette qui portait l'inscription, offrent également une *Pompe* et un *Repas funèbres*, et aux deux extrémités, les *têtes* du *Soleil* et de la *Lune;* nouvel exemple que je puis ajouter à ceux que j'ai précédemment cités.

(3) Voy. planche LXXVIII. Le vase appartient à D. Aniello Sbani, à Naples.

(4) Cette peinture offre une *stèle* dressée sur une base, ceinte de *bandelettes noires* et *blanches*, et surmontée d'un vase de la forme de *kylix* A droite et à gauche de la *stèle*, est une Femme, tenant d'un côté une *couronne* et un *tympanum*, de l'autre, un *miroir* et une *grappe de raisin;* tous symboles de l'*initiation* aux mystères dionysiaques.

(5) Voyez entre autres témoignages, celui de l'inscription attique dans Boeckh, *Corp. inscr. gr.* n. 401, p. 449 : Ὃς τελετὰς ἀνέφηνε καὶ ὄργια ΠΑΝΝΥΧΑ Μυσ[τ]αις Ευμολπου

Le second ordre de figures présente une *scène d'initiation*, si bien d'accord avec la scène supérieure, qu'il résulte de ce nouveau rapport une certitude à-peu-près complète. Le *Personnage barbu*, et *couronné de laurier*, assis sur un *trône* à marchepied, et tenant en main le *sceptre*, attribut de sa haute dignité sacerdotale, est évidemment un *Pontife-Roi*; et le *laurier sacré*, qui s'élève à ses côtés, non moins que la *bandelette* suspendue sur sa tête, et la place même qu'il occupe, directement au-dessous d'Apollon, le désigne pour le principal ministre du dieu de Delphes. Si quelque chose pouvait ajouter encore à cette désignation, ce serait la présence de la *Prêtresse*, debout, appuyée sur le *vase d'eau lustrale*, ἀποῤῥαντήριον[1], et tenant en main le *miroir*, autre meuble mystique d'une signification indubitable. Devant le pontife est un groupe de *deux Personnages*, aussi remarquable en lui-même, par tous les détails de l'âge, de la physionomie et du costume, que rare et curieux par l'intention. C'est d'abord un *Vieillard*, à *barbe* et à *cheveux blancs*, le front ceint de *laurier*, s'appuyant sur un *sceptre* richement travaillé, orné de *bandelettes*, et terminé par une espèce de *petit temple à fronton*. Ce vieillard guide par la main et introduit auprès du pontife un *jeune Homme couronné de laurier*, et tenant en main une *branche du même arbre sacré;* et il est impossible de méconnaître, dans un pareil groupe, un jeune *Initié Daphnéphore*, avec le *Pædagogue* remplissant ici la fonction d'*Hiérophante* ou de *Mystagogue*. Je ne crois pas que, sur aucun monument antique, l'initiation du premier âge, telle qu'elle se pratiquait chez les Grecs, et particulièrement à Athènes, se soit produite à des traits plus sensibles, plus caractéristiques. Mais il y a encore dans cette composition une particularité neuve, relative à un usage attique, qui achève d'en établir l'intention de la manière la plus claire et la plus positive.

On sait que c'était une coutume à Athènes d'initier au culte des Déesses d'Éleusis les adolescens, ou même les enfans de familles distinguées, et que c'était auprès d'un *autel allumé* que se pratiquait cette cérémonie. De là les expressions consacrées : ὁ Μυηθεὶς ἀφ' ἑστίας, ἡ Μυηθεῖσα ἀφ' ἑστίας, qui se rencontrent fréquemment sur des marbres attiques érigés à la mémoire de jeunes personnes des deux sexes qui avaient reçu, dans leur enfance, ce premier degré de l'initiation[2]. L'*autel*, avec la *lampe allumée*, tel qu'on le voit figuré sur notre vase, près de *Déméter*, exprime sans nul doute les mots sacramentels ἀφ ἑστίας, de ces inscriptions attiques; et l'*Adolescent*, guidé par le *Mystagogue*, est conséquemment l'*Enfant sacré*, ὁ Παῖς ἱερός[3], le *Myste de Déméter*, Μύστης Δηοῦς, ou simplement l'*Initié par le feu*, ὁ Μυούμενος ἀφ' ἑστίας[5], dont il est question sur tant de monumens anciens, tous appartenant à l'Attique. C'est donc ici l'un de ces traits de la langue figurée, correspondant à ceux de la langue écrite, dont j'ai déjà cité plus d'un exemple, en même temps qu'un des témoignages les plus positifs de cet usage de l'initiation du premier âge, dont les vases nous ont conservé tant de preuves; et il est maintenant avéré que les vases pareils au nôtre remplissaient, dans les tombeaux de la Grande-Grèce, le même objet que les marbres attiques consacrés à la mémoire des jeunes Athéniens, où se lisait la formule même dont ce vase nous offre l'équivalent en langage de l'art.

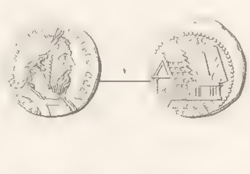
(1) Euripid. *Ion*. 435 : ἐλθὼν εἰς ἀποῤῥαντήρια.

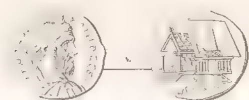
(2) *Apud* Boeckh. *Corp. inscr.* n. 393, 406, 443, 444, 445, 448. M. Boeckh a recueilli, *ibid.* p. 445, 446, les principaux témoignages des anciens sur ce point d'archéologie grecque, qu'il a discuté avec beaucoup de clarté, et qui me paraît désormais établi de la manière la plus solide.

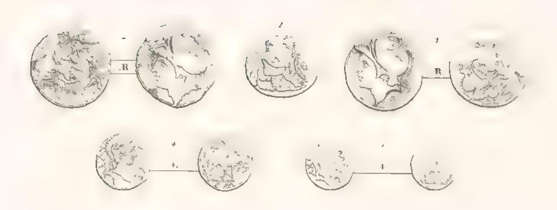
(3) Himer. *Orat.* XXIII, 7, 18.

(4) *Inscript. att. apud* Boeckh. n. 390.

(5) Harpocration. *v.* ἀφ' Ἑστίας. On disait aussi tout simplement ὁ ἀφ' Ἑστίας, et ἡ ἀφ' Ἑστίας, Porphyr. *de Abstin.* IV, 5, pour désigner un *jeune homme* ou une *jeune fille* qui avaient été *initiés* de cette manière.







ADDITIONS ET CORRECTIONS.

ACHILLÉIDE.

Pag. 16, lign. 7. — La conjecture que j'exprimais ici, au sujet de la présence de *Nérée entre deux Néréides*, a été justifiée par la découverte d'un vase de Chiusi, où se voient d'un côté *Pélée* conduisant par la main *Thétis* vers le centaure *Chiron*, désignés chacun par leur nom, ΠΕΛΕVΣ, ΘΕΤΙΣ, ΚΙΡΟΣ (pour ΧΙΡΟΝ); de l'autre côté, un *Vieillard chauve entre deux Femmes effrayées*. Il est clair, en effet, que ce groupe ne peut avoir rapport qu'au sujet représenté dans la scène qui précède, et, conséquemment, que c'est le *vieux Nérée avec deux de ses filles*. Cependant M. Inghirami, qui a publié d'abord ce vase dans le *Mus. Chius.* tav. XLVI, XLVII, et qui en a reproduit la peinture principale dans sa *Galler. omer.* tav. CCXXXV, y a vu, sur la foi d'un autre vase, où se lisait de ce côté le nom de ΤVΝΔΑΡΕVΣ, le *vieux Tyndare* entre *Hélène* et *l'une de ses compagnes dansant devant le temple de Diane;* et, fidèle à ses doctrines astronomiques, il a expliqué ce sujet d'après les rapports du nom d'*Hélène* avec celui de *Sélênê*, et du mythe des Dioscures avec le cours du Soleil. Je laisse au lecteur le soin d'apprécier ces théories, que je suis trop loin de partager pour me permettre de les réfuter en détail. Je me contenterai de renvoyer, pour de plus amples renseignemens sur ce sujet, à un savant article de M. de Witte, qui a passé en revue les nombreuses représentations du mythe de *Thétis et Pélée*, la plupart fournies par les vases peints sortis en dernier lieu des fouilles de Canino, de Camposcala, et d'autres endroits de la campagne de Rome; voy. les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. IV, pl. XXXVII-XXXVIII, p. 90-128; et *Mus. Blacas*, pl. XI. Tout est maintenant épuisé sur le sujet en question; et le petit nombre de points sur lesquels les monumens récemment découverts ont donné tort à mes opinions en les justifiant sur beaucoup d'autres, n'exige pas que j'y revienne, sur-tout après la savante et judicieuse analyse de M. de Witte.

Pag. 33, lign. 10. — En reproduisant le principal de ces bas-reliefs dans sa *Galler. omer.* tav. CCXXV, M. Inghirami a suivi l'interprétation de Winckelmann, sans tenir aucun compte de la mienne; je me borne à en faire ici l'observation, sans me croire obligé de penser que ce silence de l'antiquaire florentin préjudicie en rien à une opinion qui semble avoir obtenu l'assentiment de M. de Witte, *Annal. de l'Inst. archéol.* t. IV, p. 91, et qui a gagné de ce côté plus qu'elle n'a perdu de l'autre. Je puis ajouter encore que Zoëga avait eu la même idée que moi au sujet du bas-relief publié par Winckelmann; il y voyait *Mars et Ilia*, comme nous l'apprenons de M. Welcker, dépositaire de ses papiers; voy. le *Zeitschrift*, etc. p. 214; et cet accord de mon opinion avec celle de Zoëga m'autorise à y persister.

Pag. 36, not. 1, lig. 33. — J'ai reconnu trop tard que M. K. Ott. Müller avait proposé la même correction dans ses *Æginetica*, p. 160; mais je suis plutôt tenté de m'applaudir de cette faute involontaire, que d'en concevoir du regret, puisqu'elle a été pour moi une occasion d'apprécier le caractère de ce savant illustre, qui, en rendant compte de mon ouvrage dans les *Annonces de Goettingue*, s'était tu sur cette correction qu'il avait faite avant moi, et qui n'en a réclamé la priorité auprès de moi que dans une lettre particulière. J'ai déjà rendu publiquement hommage à cet honorable procédé de l'antiquaire allemand dans une *Lettre* publiée comme *Supplément* au tome Ier des *Annal. de l'Instit. archéol.* p. 421, note 3, et je me plais à consigner ici le témoignage d'un sentiment qui honore à-la-fois dans M. K. Ott. Müller l'homme et le savant. Je rappelle à cette occasion que mon savant confrère, M. Letronne, qui ne se croyait sans doute pas tenu envers moi aux mêmes procédés que l'illustre professeur de Goettingue, a trouvé dans cette correction, dont je n'avais pas eu connaissance, un sujet de critique à me faire; et je remarque qu'au même endroit, en parlant du bas-relief que j'ai publié, pl. VIII, n. 1, il ajoute ces mots : *je crois qu'il a déjà été publié en Italie;* voy. *Journal des Savans*, mai, 1829, p. 292. Or c'est ce dont j'avais averti moi-même, p. 35, note 9; et mon critique m'oppose ici, avec peu de générosité, un renseignement qu'il me devait. Un tort plus grave que je puis reprocher à mon tour à M. Letronne, c'est d'avoir contesté l'exactitude du dessin que j'ai publié du bas-relief en question, en ce qui concerne les *deux bergers*, qui sont *deux enfans*, sur un autre dessin du même bas-relief, au *même endroit*, p. 293, not. 1. Mais, avec un peu plus de connaissance des monumens figurés, M. Letronne aurait su que *deux Enfans* ne pouvaient intervenir à aucun titre dans la représentation du sujet en question, et

qu'au contraire on y voit toujours *deux Bergers;* témoin l'autel Casali, du musée du Vatican, pour ne pas citer d'autres monumens pareils; témoin aussi les deniers de la famille Pompeïa. Conséquemment, c'est à une méprise de l'auteur de ce *beau dessin* qu'est due la présence de ces *deux Enfans*, qui sont bien certainement *deux Bergers*, sur le marbre original, comme dans la tradition historique.

Pag. 43, not. 4, ajoutez: Je n'ai pas dû alléguer à l'appui de cette explication la pierre gravée du recueil de Gorlæus, II, 522, où *Thétis* tenant un *casque* est accompagnée de l'inscription: ΜΗΤΡΟΣ ΠΗΛΕΙΔΟΥ; la main d'un faussaire est ici trop manifeste pour qu'il n'y ait pas lieu d'être surpris que Wernsdorf ait admis une pareille pièce parmi les ornemens de son recueil, *Poët. latin. min.* t. IV, p. 425. Mais je crois pouvoir rapporter à *Thétis* le type d'une rare médaille de Thessalie, qui n'a pas encore été expliquée, bien que M. Mionnet l'ait décrite et fait graver dans son *Supplément*, t. III, p. 302, n. 234, pl. XII, n. 5. Cette médaille offre, au revers du *Cavalier* marchant à gauche, avec la *causia* en tête, et les *deux javelots* à la main, type proprement thessalien, une *Femme assise* sur un *siége*, tournée à gauche, et tenant des deux mains sur ses genoux un *casque* orné d'un riche cimier, avec les lettres rétrogrades: ΠΕΡΑ, initiales du nom de *Perrhæbia;* voy. la vignette 13, n. 4. Ce type ne saurait mieux, en effet, convenir qu'à *Thétis* tenant le *casque d'Achille*, comme on voit cette déesse portant le *bouclier* du même Héros, sur des médailles de Pyrrhus; et il n'est pas nécessaire de prouver la convenance d'un pareil type sur des monnaies thessaliennes. J'observe, à cette occasion, que la figure de *Femme assise*, avec des symboles divers, qui forme le type de plusieurs médailles de *Larisse*, de Thessalie, doit, suivant toute apparence. s'expliquer de la même manière. Une de ces médailles, décrite par M. de Cadalvene, *Méd. grecq. inéd.* p. 122, n. 3, présente cette *Femme assise* et enveloppée tout entière d'un *serpent*, qui se dresse comme pour la défendre: ce qui offre une image plus en rapport avec le mythe de *Thétis*, tel que nous le connaissons maintenant par tant de monumens, qu'avec la représentation habituelle d'*Hygiée*, que M. de Cadalvene a cru reconnaître sur cette médaille. On en a la preuve, si je ne me trompe, sur une autre médaille de Larisse, où la même *Femme*, *assise*, non plus sur un *siége*, mais sur un *rocher*, avec le *serpent* qui l'enveloppe de la même manière, a de plus à ses pieds un *dauphin*, animal symbolique, dont la présence ne peut s'expliquer ici que par le mythe de *Thétis*, et qui n'a aucun rapport avec *Hygiée*. Cette médaille a été publiée par M. Millingen, *Anc. Coins of gr. Cities*, pl. V, n. 10, qui s'est trompé en l'attribuant à *Parium*, d'après les lettres: .ΑΡΙ, qu'il a lues ΠΑΡΙ, au lieu de ΛΑΡΙ; et la même erreur avait été commise précédemment par Sestini, en publiant, *Descript. Num. veter.* tab. VII, n. 3, p. 282, n. 13, une médaille à peu près semblable, où la légende: .ΑΡΙ. Α, devait se lire ΛΑΡΙΣΑ; attendu que c'est le plus souvent de la même manière que les lettres ΛΑΡΙ et ΛΑΡΙΣΑ se trouvent distribuées sur les monnaies de Larisse, où le mythe de Thétis offrait d'ailleurs un type national; voy. l'observation que j'en ai déjà faite dans le *Journ. des Sav.* 1831, novembre, p. 677. Ce n'est en effet que par la confrontation des monumens du même pays, lesquels présentent le même type, avec plus ou moins de variantes dans les objets accessoires, que l'on peut arriver à une explication certaine de ce type. Sous ce rapport, les deux autres médailles de Larisse, inédites et tirées du cabinet du Roi, que je publie, vignette 13, n[os] 1 et 2, se recommandent à l'attention des antiquaires. On y voit, sur la première, une *Femme*, *assise* sur un *siége*, tenant de la main gauche une *couronne*, de l'autre un instrument qui paraît être un *style*, qu'elle approche d'un *globe*, avec la légende [Λ]ΑΡΙΣΑ; sur la seconde, la même *Femme*, *assise* et tournée de même, avec la *couronne* dans la main gauche, et la main droite élevée dans la même attitude, sans le *globe*, et avec les lettres: ΛΑΡΙΣ. M. Mionnet, qui a décrit, dans son *Supplément*, t. III, p. 291, n. 177, la première de ces deux médailles, y a vu une *Femme*, tenant de la main droite élevée un *disque* ou un *fruit;* et c'est l'inspection seule de la médaille, dont je donne un dessin fidèle, qui peut permettre de décider jusqu'à quel point M. Mionnet s'est trompé dans sa description. Mais, du reste, cette *Femme*, avec la *couronne* qu'elle tient de la main gauche, et avec le geste qu'elle fait de la main droite, semble ne pouvoir être qu'une figure d'ordre allégorique, telle que la *Muse* ou la *Parque*, assistant aux *Noces de Thétis et de Pélée*, et présageant, à l'aide des symboles qu'elle porte, les destinées du Héros qui en doit naître. De cette manière, le type en question se rapporterait encore au mythe national, aussi bien que la présence de *Thétis* elle-même sur l'autre médaille de *Larisse* et sur celle de *Perrhæbia*. Toutefois, ce n'est encore là qu'une conjecture que je soumets, faute d'une meilleure explication, au jugement des antiquaires.

Pag. 45. — Les critiques auxquelles a donné lieu l'interprétation nouvelle que j'ai proposée de ce marbre Mattei, de la part de M. Hirt, *Berlin. Jahrb.* 1829, p. 637, et l'assentiment qu'elles paraissent avoir obtenu, du moins auprès de M. K. Ott. Müller, qui continue à y voir la fable de *Polyphème*, *Handbuch der Archäol.* § 416, 1, p. 577, m'obligent à affirmer de nouveau, d'après un examen approfondi auquel s'est livré, sur ma demande, l'antiquaire romain, M. Pietro Visconti, que le personnage représenté sur la gravure en *Polyphème*, grâce au *troisième œil* sur le front et au *mouton* qu'il tient à la main, n'a dû qu'au caprice du dessinateur ces signes réputés caractéristiques du personnage du Cyclope. Il est de plus avéré que c'est bien un *éléphant* que porte à la main ce personnage; quant à l'autre animal qui se voit près de lui, la dégradation que le marbre a subie en plus d'un endroit, et notamment dans cette partie du bas-relief, ne permet pas de déterminer avec certitude si c'est réellement un *porc* ou un *sanglier;* mais, en tout cas, la *massue*, la *peau de lion* et le *scyphus* sont des accessoires trop bien constatés et trop convenables à *Hercule*, pour qu'on puisse le méconnaître à de pareils signes: ce point établi, je laisse aux antiquaires à décider si l'on peut admettre pour le bas-relief en question une autre interprétation que la mienne. Je dois pourtant, malgré ma répugnance pour des critiques qui pourraient sembler des récriminations, relever la singulière explication qu'a donnée M. Letronne des deux bas-reliefs du marbre Mattei, *Journ. des Sav.* mai, 1829, p. 295, not. 1. Il a vu dans le premier, au lieu d'*Œdipe devant le sphinx*, un *légionnaire romain que Mercure Psychopompe conduit à l'entrée de la demeure de Pluton, indiquée par un sphinx;* et pour reconnaître ici un *légionnaire romain*, il s'est autorisé d'un marbre du musée royal, qu'il ne cite pas, et d'un autre d'Oxford, n. CXL, qui représente un *repas funèbre*, sans la moindre apparence de légionnaire. Le fait est que cette supposition du critique français, en ce qui concerne le prétendu *légionnaire* conduit par le prétendu *Mercure*, est tellement dénuée de vraisemblance, tellement contraire à toutes les notions archéologiques, qu'elle ne comporte pas une réfutation sérieuse. Mais relativement au sujet d'*Œdipe devant le sphinx*, figuré souvent, comme il l'est ici, sur des monumens funéraires, et jusque sur des lampes sépulcrales, Passeri, *Lucern.* II, CIV, je citerai seulement la peinture du *Tombeau des Nasons*, tab. XIX, où ce sujet est représenté à-peu-près comme sur le marbre Mattei, et, ce qu'il y a de plus remarquable encore, opposé à la *lutte d'Hercule contre Antée*, tab. XIII; de manière à offrir précisément la même image que le marbre en question. Un exemple analogue nous a été offert par un tombeau de Pompeï, orné de repré-

sentations en bas-relief, parmi lesquelles figurent *Œdipe devant le sphinx* et *Thésée en repos;* voy. Mazois, *Ruin. de Pompeï*, P. I, pl. xxvi, fig. 2 et 3; deux traits de l'histoire héroïque, dont le choix se rapporte à la même intention que les deux bas-reliefs du sarcophage Mattei. La même pensée se retrouve jusque sur des vases peints, tels que celui du *musée Blacas*, pl. xii, offrant, d'un côté, *Ulysse*, ΟΔΥΣΕΥΣ, *nu*, le *crêdemnon* à la main, jeté par son naufrage sur les côtes des Phéaciens, où *Nausicaa* se sauve effrayée à son aspect; et, de l'autre côté, *Œdipe, vêtu et armé de la double lance*, debout devant le *sphinx;* et il a fallu, de la part de l'interprète de cette peinture, une singulière disposition d'esprit pour approuver, à cette occasion, l'idée de M. Letronne, au sujet du *sphinx que l'on plaçait autrefois à l'entrée de la demeure de Pluton:* idée qui n'a rien à faire dans le cas présent. Je ne nie pas, et je n'ai jamais songé à contester que le *sphinx* ait eu sur les monumens de l'antiquité un sens funéraire; il figure en effet sur les vases peints et sur les bas-reliefs des sarcophages, comme à l'entrée de l'enfer de Virgile, avec cette intention indubitable; c'est une notion si vulgaire qu'elle ne peut être étrangère à personne; et je n'avais peut-être pas mérité qu'on me l'imputât à ignorance, puisque, dans l'explication de l'autel Casali, que j'ai publié, pl. X B, n. 1, j'ai moi-même insisté sur l'intention funéraire du *sphinx* sculpté dans le fronton de cet autel sépulcral, p. 47, not. 3. Mais s'ensuit-il de là que le *sphinx assis* sur un rocher, avec un personnage en costume héroïque, seul, ou suivi d'un second personnage qui tient son cheval en repos, l'un et l'autre debout devant le monstre femelle, n'ait point rapport au mythe d'Œdipe, et qu'on doive voir dans cette représentation un *légionnaire romain* arrêté sur le seuil de la demeure de Pluton, laquelle serait indiquée par le *sphinx?* C'est ce que ni l'interprète du musée Blacas, ni aucun antiquaire ne pourrait certainement soutenir; et c'est pourtant là ce qu'avait avancé M. Letronne. Quant à l'idée de ce savant, suivant lequel *l'autre bas-relief ferait allusion aux lieux où le soldat* (toujours le *légionnaire*) *avait fait la guerre, ce qui établirait entre les deux sujets la relation qui manque dans l'hypothèse de l'auteur* (la mienne), j'en abandonne le jugement à mes lecteurs.

Pag. 49, not. 1, ajoutez à la fin : J'ai reconnu depuis que cette statue avait été trouvée aux environs des Campitelli; c'est ce qui résulte du témoignage de P. S. Bartoli, dans ses *Memorie*, n. 109; et de là il suivrait qu'elle avait autrefois fait partie des monumens exposés sous le portique d'Octavie, comme le présume M. Nibby, *sur* Nardini, t. III, p. 13, not. 1.

Pag. 52, not. 1. — Relativement à cette statue de *Mars assis*, j'ajoute qu'elle était *colossale, colosseus;* et j'observe qu'en fait d'images du même dieu, dans la même position, je n'ai pas eu l'intention de comprendre celles que nous offrent un assez grand nombre de médailles grecques impériales, où *Mars* est représenté *assis* sur un trophée, avec une armure complète, d'après un type analogue à celui de la déesse *Rome;* ces sortes d'images sortant tout-à-fait du domaine de la question actuelle.

Pag. 53, lign. 6. — A l'appui de cette observation que *Mars* est généralement *debout*, sur les monumens grecs de la belle époque de l'art, je puis citer maintenant les belles médailles d'*Aptéra* de Crète, où ce dieu, représenté dans cette attitude, est désigné par le nom ΠΤΟΛΙΟΙΚΟΣ, pour ΠΤΟΛΙΟΥΧΟΣ, que j'ai reconnu le premier sur ces médailles, où l'on avait toujours lu ΠΤΟΛΙΟΣΤΟΥ, Mionnet, *Supplément*, t. IV, p. 304, pl. vii, n. 3; voy. ma *Lettre à M. le duc de Luynes*, où j'ai publié une de ces médailles, inédite, du cabinet du Roi, p. 4, not. 1, et p. 49.

Pag. 55, not. 7, ajoutez : C'était aussi celle de Heyne, dans son *Homer nach Antiken*, Iliad. I, v, p. 29-30, qui s'autorisait à cet égard du sentiment de Winckelmann.

Pag. 67. — L'importance qui s'attache, dans mon opinion, à la détermination de la statue Ludovisi, relativement à toute une classe de figures héroïques dont cette statue faisait partie, m'oblige de revenir encore sur cette question. M. Letronne, dans le *Journal des Savans*, septembre 1829, p. 530 et suiv., et M. K. Ott. Müller, dans les *Götting. Anzeigen*, 1829, 2 avril, p. 535-7, ont contesté l'attribution d'*Achille*, que j'avais cru pouvoir proposer pour cette figure, l'un par des raisonnemens et des exemples tirés en grande partie de mon travail même; l'autre, d'après des considérations qui lui sont propres, et qui attestent une profonde connaissance des monumens antiques. Je ne répondrai ni au premier, qui n'a guère fait que m'opposer les difficultés ou les exceptions que j'avais indiquées moi-même, en essayant d'en rendre compte, ni au second, qui s'est contenté d'exposer quelques élémens d'une théorie générale, sans les appuyer d'une discussion approfondie. Je me contenterai d'ajouter quelques observations nouvelles à l'appui de mes idées, et dans la persuasion intime où je suis resté que la statue Ludovisi est une figure héroïque.

La difficulté de distinguer *Mars* ou *Achille*, le *Dieu* ou le *Héros*, dans cette statue et dans quelques autres encore, constitue un de ces problèmes archéologiques qui touchent au principe même de l'art chez les anciens. La même difficulté existe en effet pour la statue Borghèse, où Visconti reconnaissait *Achille*, et où j'ai cru voir *Mars*, ainsi que pour une autre statue dont j'ai oublié de faire mention, et qui se voit à la villa Albani, où elle est indiquée de cette manière : *Statua di Marte, o più tosto di Achille;* voy. l'*Indicaz. antiq.* de cette villa, p. 41, n. 381. Or, il est certain que de semblables équivoques ne pouvaient avoir lieu dans l'antiquité. Les Grecs, qui possédaient toute une classe nombreuse de statues, dites *Achilleæ*, modelées sans doute d'après ces jeunes Gens récemment admis dans la milice attique, Ἔφηβοι περίπολοι, avaient dû assigner aux figures en question des caractères déterminés d'âge, de physionomie, de constitution, qui ne permettaient pas de les confondre avec les statues d'un ordre idéal, telles qu'étaient celles du dieu Mars. Malheureusement, il nous est resté trop peu de monumens pour que nous puissions apprécier avec certitude ces sortes de caractères, et les appliquer au petit nombre de figures héroïques que nous possédons. Le *Méléagre*, le *Jason*, le *Thésée*, en admettant cette attribution pour le Gladiateur Borghèse, sont à-peu-près les seules statues d'un ordre élevé qui appartiennent à cette classe de figures héroïques; et il m'a semblé que la statue Ludovisi était de la même famille. A l'appui de cette idée, j'ai fait observer que le caractère de cette figure *assise, en état de repos*, son *attitude*, sa *physionomie*, sa *chevelure*, ne convenaient point à *Mars*. A cet égard, la plupart de mes observations sont admises par la critique. M. K. Ott. Müller n'est point favorable à l'idée de Mars; M. Letronne, après s'être opposé autant qu'il a pu à celle d'*Achille*, convient qu'*il est douteux que ce soit Mars;* et il ajoute qu'*il est douteux aussi que ce soit un héros grec;* en sorte qu'on ne voit guère ce que pourrait être, dans l'opinion de l'antiquaire français, cette figure, qui ne serait plus ni un dieu, ni un héros, et qui pourtant doit être quelque chose. Voici quelques idées nouvelles qui pourront aider à la solution du problème.

Les figures héroïques devaient être généralement conçues *debout*, en attitude de repos, comme nous le voyons dans le *Méléagre*, et comme nous en avons un exemple dans la figure du *Héros Golgos*, d'une rare médaille d'Ambracie, que j'ai publiée, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. I, pl. xiv, nos 1 et 2; c'est là, si je ne me trompe fort, un type authentique et, pour ainsi dire,

officiel, d'une *statue Achilléenne*. Parmi ces figures héroïques, celles qui appartenaient à des personnages *fondateurs de villes* ou *chefs de colonies*, ΟΙΚΙΣΤΑΙ, étaient représentées *assises*, attitude qui paraît avoir été consacrée pour les divinités ou personnifications locales; et l'on en a des exemples dans le *Heros Céphalos*, des médailles de *Céphallénie*; dans le *Héros Ætolos*, des médailles des Ætoliens; dans le *Héros local*, type des médailles de *Medma*; ou bien elles étaient représentées *en action*, dans l'attitude de ΠΡΟΜΑΧΟΙ, tels que sont les *Héros Ajax*, *Phéræmon*, *Leucaspis*, sur les médailles d'*Oponte*, de *Messine*, de *Syracuse*. Restait une troisième combinaison, qui consistait à représenter ces personnages, soit dans une attitude suggérée par quelque circonstance décisive de leur histoire, comme on en a un exemple dans le *Jason qui rattache sa chaussure*, dans le *Thésée qui contemple les armes de son père*, sujet de tant de pierres gravées; soit dans quelqu'une de ces attitudes significatives en rapport avec telle affection morale, avec telle intention positive, qui constituaient une des conventions imitatives de l'art des Grecs. Telle est la statue du *jeune Héros grec*, du musée du Capitole, III, 61, dont il existe une répétition dans notre musée du Louvre, *Mus. Napol.* t. II, pl. LII, qu'on présume un *Thésée*, et qui pourrait être un *Antiloque*, d'après son attitude, imitée en partie de celle que Polygnote avait donnée à ce personnage, dans ses célèbres peintures du Lesché de Delphes, Pausan. X, 30, 1; voy. Visconti, *Oper. var.* t. IV, pl. XXI, p. 156-8. Tel est aussi, à mon avis, le *Héros Ludovisi*, dont l'attitude significative doit, suivant toute apparence, avoir été puisée à la même source.

On a contesté le sens que j'ai donné à cette attitude, *σχῆμα ἀνιωμένου*; mais, en exprimant son dissentiment à cet égard, M. K. Ott. Müller n'en a donné aucune raison, *Handbuch der Archäol.* § 335, 5, p. 417; l'opinion de ce savant, si recommandable qu'elle soit, suffit-elle pour infirmer le témoignage positif de Pausanias? M. Letronne, supposant que Pausanias avait *négligé une circonstance*, ce qui est toujours commode à supposer, établit que c'est sur-tout *par les mains jointes* ou *entrelacées sur le genou* que s'exprimait la douleur; et il cite en preuve la plupart des témoignages que j'avais allégués moi-même. Il existait à cet égard des témoignages plus précis et plus décisifs encore, puisqu'ils s'appliquaient à des statues dont il nous est resté, soit des descriptions, soit des réminiscences; et ces témoignages, qui avaient échappé à la critique de M. Letronne, je les ai produits plus tard, *Odysséide*, p. 277, not. 3, et p. 318. Mais de ce que la circonstance du *croisement des mains* ne se trouve pas dans la statue Ludovisi, c'est-à-dire de ce que cette statue est exactement conforme à la description de Pausanias, s'ensuit-il qu'elle n'exprime pas la *douleur*, comme l'assure Pausanias? C'est ce que pense M. Letronne, et c'est le contraire qu'il faut conclure. Dans l'opinion de ce savant, l'*Achille affligé*, tel que je le suppose, devrait se reconnaître aux traits de la description homérique, *souillant sa tête de poussière*, *ses vêtemens de cendre*, *arrachant sa chevelure*, *se roulant sur la terre en furieux*, etc. Si M. Letronne attend l'apparition d'une statue grecque qui présente toutes ces circonstances, pour y reconnaître le héros d'Homère, j'ai peur qu'il n'obtienne jamais une satisfaction complète. Mais, à défaut d'Achille, ce savant serait assez disposé à trouver l'*Hector affligé*, décrit par Pausanias, dans la statue Ludovisi. Du moment qu'il ne s'agit plus d'Achille, le critique ne semble plus s'inquiéter de l'absence du *croisement des mains*, qui lui avait paru indispensable pour exprimer l'*affliction*. D'ailleurs Hector avait bien pu, suivant lui, être représenté *imberbe*, puisqu'il n'avait que *trente ans* quand il fut tué par Achille; d'où il suivrait que la barbe ne poussait aux héros grecs qu'à l'âge de trente ans. En second lieu, Hector ayant été représenté *sans cheveux*, d'après un passage de Philostrate le jeune, auquel on suppose que je n'ai pas fait attention, rien n'empêche plus qu'on reconnaisse ce héros *sans cheveux* dans la statue Ludovisi. A cela je dois répondre que je n'avais pas ignoré ce passage de Philostrate, puisqu'il est cité dans le paragraphe de Winckelmann, *Monum. ined.* n. 135, où sont allégués la plupart des témoignages antiques relatifs à ce point d'archéologie. Mais je m'étonne qu'un philologue aussi habile que M. Letronne ait pu interpréter les paroles de Philostrate, *μετ' οὐδεμιᾶς κόμης*, assez litteralement pour y voir un héros *sans cheveux*, ce qui offre, il faut en convenir, une singulière image. Pour ne nous arrêter ici qu'à la grammaire, on sait que, dans l'usage de la langue, les mots *κουρὰ* et *κόμη* sont toujours opposés l'un à l'autre pour signifier, le premier, une *chevelure courte* et presque *rase*, Pollux, II, 33 : *καὶ κείρειν, κείρεσθαι, κουρά*; l'autre, une *chevelure abondante et touffue*, souvent même *disposée avec art*, *οὐ τέρπουσι κόμαι με περισσότεροί τε κίκιννοι*, Straton. *Carm.* XXXIV, dans Brunck, *Analect.* II, 367; *compositas arte comas*, *Anthol. lat.* lib. III, n. CXCIX, p. 636. La même différence existait entre les mots *κουριᾶν* et *κομᾶν*, au témoignage d'Hésychius, *v.* *κουριῶν*; cf. Wyttenbach. *ad* Plutarch. *Animadv.* I, 349; et c'est cette circonstance qu'avait en vue Philostrate, en s'exprimant comme il le faisait au sujet de la chevelure d'Hector. Mais, du reste, qu'Hector n'ait pas été *sans cheveux*, comme le dit M. Letronne, c'est ce qui résulte du témoignage bien autrement décisif de Pollux, sur une espèce de coiffure dite *Hectoréenne*, *Ἑκτόρειος κόμη*, *laquelle était élevée au-dessus du front et éparse sur la nuque*, Pollux, II, 30; c'était une de ces coiffures dont on se servait pour les masques scéniques appropriés à chaque personnage héroïque; et je pourrais supposer à mon tour que ce passage de Pollux avait échappé à l'attention de M. Letronne, si je me permettais de pareilles suppositions. Du reste, le critique qui se montre si disposé à retrouver tous les caractères d'*Hector* dans la statue Ludovisi, ne dit rien du *petit Amour*, qui lui paraît offrir une si grave difficulté dans l'hypothèse d'*Achille* : ne pourrait-il au moins nous apprendre ce qu'il ferait de cet *Amour* dans l'hypothèse d'*Hector*? car, si habile qu'on soit à montrer le vice des idées d'autrui, on n'y réussit complètement qu'à la charge d'en proposer de meilleures; et la science n'avance tant soit peu qu'entre les mains des critiques dont le mérite ne se borne pas à détruire tant bien que mal ce qu'on a fait avant eux, mais qui savent aussi dans l'occasion y substituer quelque chose de leur façon.

Les objections de M. K. Ott. Müller, infiniment plus graves, méritent aussi une réponse plus sérieuse. Relativement à l'*attitude*, dont le sens ne lui paraît pas si rigoureux que je l'ai cru, il m'oppose le groupe de la frise du Parthénon, attendu qu'il ne devait se trouver dans toute cette frise *aucun personnage affligé*, *kein ἀνιώμενος*; mais où ce savant a-t-il pu puiser une semblable notion? Et jusqu'à ce qu'il ait déterminé avec certitude le nom des deux personnages du groupe en question, et le sujet de ce groupe, comment pourrait-il affirmer que l'un des deux ne soit pas un *personnage affligé*? J'ajoute que nous avons acquis, sur notre vase de Bernay, où *tous les Héros grecs* qui entourent le corps de Patrocle expriment, chacun par une attitude différente, l'*affliction* qui leur est commune à tous, une preuve nouvelle et indubitable que l'attitude décrite par Pausanias avait bien le sens qu'il lui attribuait, puisque cette attitude est précisément celle de *Phœnix*, le plus vieux, le plus intime des amis d'Achille, celui qui sympathisait le mieux avec la douleur du héros, et qui se trouve placé directement en face de lui. Quant à l'application de cette attitude faite à Achille lui même, j'en puis citer encore un autre exemple, d'après une pierre gravée inédite, de travail grec, que possède M. le duc de Luynes, et que cet illustre antiquaire m'a permis de publier; voy. la vignette n. 15, fig. 1. On y voit représenté, à-peu-près comme sur les pierres publiées par Beger, par Smids et par Gori, y compris celle du recueil de Gorlæus, II, 538, qui paraît être une autre

répétition du même sujet, un *Héros grec nu, la chevelure courte, en signe de deuil, κουρᾷ πένθιμος, assis sur un rocher, tenant de ses deux mains, au-dessous du genou, sa jambe gauche élevée*, ayant près de lui ses *armes*, c'est à savoir un *bouclier* et un *parazonium*. Or, qui pourrait méconnaître à de pareils traits le Héros représenté dans la statue Ludovisi? et quel est, entre tous les héros grecs celui à qui la réunion de tous ces caractères conviendrait mieux qu'à *Achille*? M. K. Ott. Müller exigerait, pour voir Achille dans cette statue, qu'il y fût représenté avec cette *chevelure relevée sur le haut du front*, cet ἀναχαιτίζειν τὴν κόμην ἐς τὸ ὄρθιον, qui formait un des principaux traits de sa figure idéale, suivant des écrivains du dernier âge de la littérature grecque, tels que Philostrate le jeune, *Imag.* c. I, et Héliodore, *Æthiop.* II, 35. Mais c'était parmi les filles de Lycomède qu'Achille, déguisé en femme, se faisait reconnaître à un pareil indice; et c'était en effet dans une telle circonstance qu'il convenait de le montrer avec la *chevelure abondante* qu'il nourrissait pour en faire hommage au fleuve de son pays, suivant la coutume grecque; tandis que la circonstance où le représente, selon moi, la statue Ludovisi, c'est-à-dire, *affligé de la mort de Patrocle, dont il médite la vengeance*, exigeait que le Héros eût les *cheveux courts*, conformément à un autre usage grec. En admettant cette donnée, M. K. Ott. Müller eût voulu que l'artiste l'eût exprimée *autrement et plus clairement*. Mais quelle manière plus claire de l'exprimer, à moins de représenter Achille *la tête absolument rasée?* ce qui pouvait, à la rigueur, avoir lieu sur une représentation du genre de celle de notre ciste mystique, et non sur une figure telle que la statue Ludovisi.

Il resterait encore à justifier, dans l'hypothèse d'Achille, la présence du *petit Amour*, qui offre certainement, dans toute supposition, une difficulté assez grave. Cette difficulté, je ne l'ai point dissimulée, tout en essayant de la résoudre. L'explication que j'en ai donnée a paru à M. Letronne *trop recherchée, trop peu dans l'esprit de l'antiquité*: c'est une opinion contraire à la mienne; et voilà tout. J'ai cité des monumens pour prouver que cette manière de représenter allégoriquement des affections de l'âme était dans le génie de l'antiquité; et mon critique n'en a cité aucun pour appuyer son sentiment. Mais j'ajoute que cette intention de fournir des consolations à Achille, soit après l'enlèvement de Briséis, soit après la mort de Patrocle, se retrouve jusque dans Homère, *Iliad.* XXIV, 128, au point qu'elle avait scandalisé les philosophes, tels que Plutarque, *de audiend. Poët.* § XI, 115, ed. Hutten. : πάλιν αἴσχιστα δοκεῖ τὸν υἱὸν ἡ Θέτις ἐφ' ἡδονὰς παρακαλεῖν, καὶ ἀναμιμνήσκειν ἀφροδισίων. D'Homère à Plutarque, cette idée avait traversé assez de siècles pour avoir eu le temps de devenir populaire; et il n'y aurait rien de surprenant, rien de contraire à l'esprit de l'antiquité, quoi qu'en dise M. Letronne, à ce qu'elle eût été réalisée par quelque artiste, de la manière que nous le voyons dans la statue Ludovisi.

Quant aux caractères iconographiques que l'art des Grecs avait dû approprier à la *tête d'Achille*, et qui pourraient offrir un moyen sûr de reconnaître ce héros dans la statue en question, je me bornerai à produire les seuls monumens qui nous en soient restés, monumens nouveaux aussi bien qu'authentiques. Telle est une belle médaille de Pyrrhus, roi d'Épire, dont je ne connais encore que deux exemplaires, l'un au cabinet du Roi, mais dans un état de conservation assez défectueux, qui se fait sentir dans la description de M. Mionnet, t. II, p. 64, n. 22; l'autre, beaucoup mieux conservé, qui se trouve dans ma collection, tous les deux encore inédits, et que je publie, vignette n. 15, fig. 2 et 3. Je présume que cette médaille fut frappée à Syracuse ou à Locres, dans le cours de la domination de Pyrrhus en Sicile; c'est une question que j'ai discutée à fond dans un *Mémoire* lu à l'Académie des belles-lettres, *sur les médailles siciliennes de Pyrrhus, roi d'Épire*. Je me bornerai donc à décrire ici la médaille en question, l'une des plus belles que je connaisse de toute la numismatique grecque. On y voit, sur la face principale, une *tête Héroïque, jeune et imberbe, casquée*, et tournée à gauche, avec la lettre A, initiale du nom ΑΙΑΚΙΔΗΣ, gravée dans le champ au-dessous de cette tête. Le revers offre *Thétis voilée*, assise sur un *Hippocampe*, qui va de gauche à droite, et soutenant de la main droite un *grand bouclier*, avec la légende ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΥΡΡΟΥ (monnaie) *du Roi Pyrrhus*. Or, d'après une pareille représentation, l'on ne peut douter que la *tête Héroïque*, gravée de l'autre côté, ne soit celle d'*Achille*, dont l'image fournissait en effet, sur la monnaie de l'Æacide Pyrrhus, le type le plus convenable à tous égards.

Un autre *portrait d'Achille*, moins douteux encore, puisqu'il est accompagné de son nom, écrit en toutes lettres, ΑΧΙΛΛΕΥϹ, mais bien moins intéressant, parce qu'il appartient à la dernière période de l'art antique, se trouve sur des médailles de bronze de Thessalie, frappées, à ce qu'on peut présumer d'après le nom du magistrat ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ, sous le règne d'Hadrien. Une de ces médailles avait été publiée parmi les incertaines du recueil de Hunter, tab. 68, fig. V; une autre, mieux conservée, faisait partie de la collection de feu M. Allier d'Hauteroche, où elle est gravée, pl. V, n. 17. Il s'en trouve une inédite au cabinet du Roi, que je publie, vignette n. 15, fig. 4, et le même type est reproduit sur une autre médaille de plus petit module, appartenant à la même contrée, et tout-à-fait nouvelle, que l'on trouvera gravée sur la même vignette, fig. 5. Sur toutes ces monnaies, la tête du *Héros jeune et imberbe*, ἀνίουλος, se montre couverte d'un *casque*, orné d'un *Pégase*, symbole connu d'apothéose, et le caractère n'en diffère de celui de la tête gravée sur la médaille de Pyrrhus, qu'autant que l'art même diffère entre les siècles de Pyrrhus et d'Hadrien. Du reste, il est important d'acquérir, par des monumens numismatiques produits à diverses époques de l'antiquité, la preuve authentique qu'il existait pour la figure d'*Achille*, comme pour tant d'autres figures héroïques, un de ces types consacrés dont j'ai établi l'existence par de nombreux exemples; voy. *Odysséide*, p. 244 et suiv.; et c'est un nouveau portrait de convention ajouté à notre galerie héroïque.

Pag. 68. — Depuis la publication de l'*Achilléide*, la science s'est enrichie de plusieurs monumens nouveaux relatifs à la fable d'*Achille à Scyros*, qui rendent nécessaires de ma part quelques observations sur ce point d'antiquité figurée.

J'aurais pu citer un de ces monumens trouvé en France et anéanti par l'effet de cette malheureuse incurie et de cette ignorance barbare qui règnent encore dans nos provinces; c'était une mosaïque qui fut découverte, en 1773, dans une vigne à Sainte-Colombe, près de Vienne, et que le propriétaire détruisit lui-même pour se délivrer des visites des curieux qu'elle lui attirait. Millin, qui en vit un dessin conservé dans le cabinet d'un amateur du pays, et dont je serai réduit à citer à mon tour la description, y reconnut du premier coup d'œil le sujet d'*Achille à Scyros*. Le *jeune Héros*, vêtu d'une longue tunique, vient de saisir une *lance*; un *bouclier* est à ses pieds, avec un *calathus* renversé. La princesse et ses femmes, ce sont les expressions de Millin, témoignent l'effroi que leur cause cette ardeur guerrière; *Ulysse* se réjouit du succès de sa ruse, et *Agyrtès* fait résonner la trompette pour exciter au plus haut degré les transports du héros; *Voyage dans le midi de la France*, t. II, p. 17. D'après cette description de Millin, on voit que la composition de cette mosaïque devait offrir beaucoup d'analogie avec celle de notre bas-relief Pamfili, pl. XII, en ce qui regarde l'action et le mouvement d'*Achille*, l'attitude d'*Ulysse* et la présence d'*Agyrtès*; ce sont là, en effet, sur la plupart de ces monumens d'époque romaine, les élémens principaux et les traits caractéristiques de la représentation de ce sujet.

Nous en avons acquis une représentation toute nouvelle par un bas-relief d'un sarcophage récemment trouvé à Barile, dans la Basilicate, et que j'ai publié dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. IV, tav. agg. D et E, p. 321-333. Le sujet d'*Achille à Scyros* s'y présente avec des variantes considérables dans la composition aussi bien que dans les détails, sur lesquelles je n'ai plus maintenant à m'expliquer, puisque c'est une tâche que j'ai déjà remplie le moins imparfaitement qu'il m'était possible. Il y a pourtant un point qui a été contesté dans cette explication, et sur lequel il ne sera pas hors de propos de revenir; mais auparavant je dois faire connaître un autre bas-relief relatif au même sujet, et provenant aussi d'un sarcophage, qu'il m'a été permis, par l'Institut archéologique, de publier, d'après un dessin dont je lui ai dû la communication : double motif de reconnaissance que je me plais à consigner ici.

Ce sarcophage, appartenant à M. Vescovali, est celui dont j'ai parlé, et que j'ai sommairement décrit dans les *Annales*, t. IV, p. 380 : on peut maintenant vérifier cette description d'après la gravure que j'en publie, pl. X B, n. 2. Les figures sont au nombre de *onze;* c'est à savoir, d'un côté, les *sept Filles de Lycomède*, dont le nombre se trouve ainsi d'accord avec la tradition la plus générale; voy. *Achilléide*, p. 69, not. 2; de l'autre, les *trois Héros grecs*, *Ulysse*, *Agyrtès*, et *Diomède* dont la figure a presque entièrement disparu; et dans l'intervalle qui sépare ces deux groupes distincts, *Achille entièrement nu*, à la réserve d'un petit manteau flottant sur son bras droit, le bras gauche déjà chargé d'un large bouclier, s'élançant de sa couche efféminée avec un mouvement d'une véhémence extraordinaire, qui exprime sensiblement la circonstance indiquée par le proverbe grec, le *Saut Pélasgique*, le *Saut d'Achille*, Πελασγὸν ἅλμα, Lycophr. v. 245, et Schol. *ad h. l.*, τὸ Θετταλικὸν πήδημα, Euripid. *Andromach.* 1139, et *Electr.* 439. Cette attitude expressive, si bien d'accord avec le proverbe grec, dont elle était en quelque sorte la traduction graphique, avait dû constituer, pour le personnage d'Achille, dans la circonstance dont il s'agit, une de ces traditions imitatives qui contribuèrent si puissamment à l'intelligence et à l'effet des compositions de l'art antique, jusqu'au dernier terme de sa carrière. De là aussi l'expression pittoresque, *immanis gradu*, employée par Stace dans la même circonstance, *Achilleid.* II, 209, et que j'avais eu raison de rapporter à l'attitude en question, *Achilléide*, p. 70, sans citer à l'appui les témoignages d'Euripide et de Lycophron, qui m'avaient échappé, et qui changent ma conjecture en certitude.

Le *lit* sur lequel Achille était assis est un élément neuf et curieux de la représentation que nous offre notre bas-relief, ainsi que le meuble d'usage domestique, le *miroir*, qui se voit aux pieds du héros. Le même moyen, employé pour caractériser le groupe des héros grecs, ajoute également à cette partie du bas-relief un nouveau motif d'intérêt et de clarté. C'est un *casque*, et plus loin une *cuirasse*, placés à terre entre les jambes d'*Ulysse* et de *Diomède;* objets dont la seule présence suffit pour indiquer le stratagème par lequel Achille vient d'être rendu à lui-même et à la Grèce qui le réclame. Le succès de cette ruse ingénieuse est d'ailleurs indiqué de la manière la plus expressive par la présence du troisième personnage placé entre Ulysse et Diomède, qui se reconnaît pour *Agyrtès*, à la manière dont il embouche la trompette, et à toute son attitude, qui avait fait de cette figure un type consacré, en même temps qu'un élément caractéristique dans la représentation de ce sujet. Tel est en effet le mérite de ces combinaisons de l'art antique, que cette figure d'Agyrtès, bien que dépouillée par l'effet de la vétusté de la plupart de ses caractères, se trouve aussi positivement déterminée, sur notre bas-relief, que si elle était intacte.

Nous en avons une preuve nouvelle sur la peinture récemment découverte à Pompeï, qui représente le même sujet, mais encore d'une manière différente des compositions déjà connues. Celle-ci, qui est décrite par M. le chanoine Jorio, dans son *Guide pour la galerie des Peintures anciennes*, 2ᵉ édit. p. 88, n. 1542, et dont j'ai une copie fidèle sous les yeux, grâce à la complaisance de M. C. Bonucci, se recommande à plusieurs titres à l'attention des amis de l'art. Le personnage d'*Ulysse* saisissant fortement du bras droit celui d'*Achille*, que retient de l'autre côté un personnage subalterne, offre une image neuve que rehausse le dessin mâle et vigoureux de cette figure, et l'expression admirable de sa tête. Achille, encore à demi vêtu d'une tunique de femme en désordre, a déjà saisi d'une main le *parazonium*, et de l'autre un *grand bouclier* argolique, sur lequel est représenté, en figures d'or sur le fond de bronze, le groupe si connu d'*Achille et Chiron:* emblème ingénieux qui suffirait seul à caractériser le sujet. Sur le sol sont épars un *casque*, un *vase*, et d'autres objets, qui indiquent le stratagème employé par Ulysse Sur le second plan apparaissent un *Vieillard barbu* portant un sceptre, qui doit être, non pas le roi *Lycomède*, comme l'a supposé l'antiquaire napolitain, mais *Nestor*, chef de l'ambassade envoyée au roi de Scyros; et une *Femme*, sans doute *Déidamie*, qui s'éloigne avec des vêtemens en désordre et dans une attitude qui exprime le trouble et la surprise. Deux figures de *Guerriers grecs* remplissent, avec des détails d'architecture intéressans pour la représentation du *Gynæcée*, le fond de la peinture, où l'on remarque encore dans le haut, à gauche du spectateur, la *trompette* embouchée par *Agyrtès*. Mais la *tête* de ce personnage a subi le sort de tout ce côté de la peinture, où se trouvait une partie de la figure d'Achille lui-même. Ce morceau ayant souffert durant la fouille, on crut devoir le scier, en ayant plus d'égard pour la régularité du cadre que pour celle de la composition; et c'est à cette opération, dont il y a malheureusement plus d'un exemple parmi ces peintures antiques enlevées des murs de Pompeï, que l'on doit la mutilation de la tête d'Agyrtès et celle de la jambe droite d'Achille. Il ne reste donc aujourd'hui que la *trompette* pour constater, sur cette peinture, la présence d'Agyrtès; mais cet objet suffit, à défaut du personnage même, pour établir de plus en plus l'intervention généralement admise de ce personnage dans les représentations diverses du sujet en question.

Ces nouveaux témoignages, joints à celui de la mosaïque décrite par Millin, sont la meilleure réponse que je puisse opposer aux difficultés qu'a trouvées M. de Clarac dans mon explication du bas-relief du musée du Louvre, pl. XXII, où j'avais cru reconnaître, p. 71-72, *Achille au milieu des filles de Lycomède*, tandis que, dans l'opinion de Visconti, adoptée et soutenue par son continuateur, ce bas-relief représente *Apollon en compagnie de trois Muses;* voy. ses *Mélanges d'antiq. gr. et rom.* p. 14-17. Or, pour se prononcer avec certitude entre l'une et l'autre hypothèse, il convient d'être bien fixé sur le caractère de *la figure*, qui, *le casque en tête, embouche une trompette, et qui pourrait être une Victoire ou un Héraut;* ce sont les propres expressions de M. de Clarac, et c'est aussi l'alternative qu'il propose au sujet de cette figure, dont le sens ne lui paraît pas bien déterminé, et dont la présence, dans une composition relative à Apollon et aux Muses, ne lui semble pouvoir s'expliquer que par l'intention de *proclamer quelque succès littéraire obtenu par celui auquel on consacrait le monument.* Je n'insiste pas sur ce que cette manière de *proclamer un succès littéraire au son de la trompette*, par le moyen d'un *personnage casqué*, qui serait *une Victoire*, ou un *Héraut*, offre d'incohérent en soi et de peu conforme aux habitudes de l'art antique. Mais je dois dire, et je puis affirmer, d'après l'examen attentif que j'ai fait du bas-relief dont il s'agit, que le personnage en question est bien réellement un *Guerrier* portant un *casque* et une *cuirasse;* d'où il résulte, aussi bien que

de l'attitude même de ce personnage, et de la place qu'il occupe dans une composition du genre de celle-ci, que ce ne peut être qu'*Agyrtès*, tel absolument qu'on le voit figuré dans la plupart des représentations du sujet d'*Achille à Scyros*. Cela posé, l'hypothèse de Visconti tombe nécessairement d'elle-même, et sans qu'il soit besoin de discuter les raisonnemens plus ou moins spécieux, plus ou moins étrangers à la question, produits par M. de Clarac à l'appui de l'opinion de son maître et de la sienne. Mais il est un autre point sur lequel je dois savoir gré à cet antiquaire d'avoir relevé une erreur que j'avais commise; c'est au sujet de la figure que j'avais prise pour *Ulysse*, p. 72, not. 2, et qui est représentée avec un *casque en tête* sur le dessin que j'ai publié. M. de Clarac observe que ce personnage est *une Femme*, et *une Femme âgée, qu'il est aisé de reconnaître*, ajoute-t-il, *à la draperie, espèce de cécryphale qui lui enveloppe les cheveux*. La hauteur où ce bas-relief est placé, et l'éloignement où il se présente, avaient trompé mon dessinateur, et m'avaient induit moi-même à faire une supposition mal fondée. En examinant de près le monument, j'ai reconnu que la figure en question est effectivement une *Femme âgée*, comme le dit M. de Clarac, dans le costume propre au personnage de la *Nourrice*, et avec l'espèce de draperie sur la tête qui est la coiffure habituelle de cette sorte de figures sur la plupart des monumens de l'art antique. Mais de ce fait positivement établi comme il l'est actuellement, et de la présence même de la *Nourrice* dans une scène semblable, il résulte une preuve nouvelle et péremptoire, que le fragment de bas-relief qui nous occupe appartient à l'une des compositions si nombreuses de la fable d'*Achille à Scyros;* et l'on a lieu d'être surpris qu'après avoir reconnu ici une *Nourrice*, comme il avait déjà reconnu un *Héraut embouchant la trompette*, deux personnages en quelque sorte obligés dans une composition de ce genre, M. de Clarac ait persisté à y voir *Apollon en compagnie de trois Muses*. Quelle que soit au reste l'opinion de cet antiquaire, je crois devoir persévérer dans la mienne, avec l'assentiment de M. Welcker, *Ann. de l'Inst.* V, 159; et je soutiendrai même, avec plus de confiance que jamais, que notre bas-relief du Louvre représente *Achille à Scyros*, et non pas *Apollon en compagnie de trois Muses*, y compris un *Héraut* et une *Nourrice*.

C'est ici qu'il convient d'examiner en peu de mots l'opinion exprimée par un autre antiquaire, au sujet d'une des figures du sarcophage de Barile, laquelle étant *couverte d'un voile qui l'enveloppe tout entière* m'avait paru, à ce titre, pouvoir être regardée comme l'*âme* de la défunte, *Metilia Torquata*, figurant, sur le second plan, dans le nombre des filles de Lycomède; voyez les *Annal. de l'Instit. archeol.* t. V, p. 164-166. On ne saurait nier, en effet, que l'*âme humaine* ne soit habituellement représentée, sur les bas-reliefs des sarcophages, comme sur les peintures des tombeaux, par une *Femme voilée*. Outre les exemples que j'ai indiqués, et auxquels je dois ajouter le beau sarcophage de la galerie de Florence, Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. IV, t. III, tav. 153, je puis citer encore un curieux bas-relief du musée de Mantoue, où se voit une *Femme entièrement voilée*, debout, près du trône de *Platon*, en la présence duquel elle vient d'être conduite par *Mercure Psychopompe; Mus. di Mantova*, tav. 3; sujet à-peu-près pareil à celui d'une peinture du *Tombeau des Nasons*, tab. VIII, et que l'interprète du musée de Mantoue a eu tort de rapporter à la fable d'*Orphée*, au lieu d'y voir une de ces images générales employées à la décoration des monumens funéraires. Ces exemples suffisaient pour rendre mon opinion plausible, à défaut d'une explication plus satisfaisante que l'antiquaire des *Annales* s'est chargé de donner. Il y voit aussi une *ombre*, c'est-à-dire l'*âme humaine séparée du corps*, sous les traits d'une *Femme voilée;* mais, observant que le mot grec qui désigne cette espèce d'*ombre* est *évidemment* σκιά, et que de ce mot grec se forme l'adjectif σκῦρος, *obscur*, il en conclut que l'auteur de notre bas-relief a voulu personnifier, par cette figure voilée, l'*île de Scyros*, Σκῦρος, lieu de la scène représentée. Or, j'avouerai avec regret, mais avec franchise, que je ne saurais voir, dans un pareil système d'interprétation, qu'un fâcheux abus des ressources de l'étymologie, plus propre à faire rétrograder la science ou à l'égarer, qu'à la pousser dans les voies de la vérité et du progrès. D'abord, il n'est pas exact de dire que σκιά soit le mot grec habituellement employé pour signifier l'*ombre*, en tant que représentant l'*âme humaine séparée du corps;* l'expression la plus commune est εἴδωλον, ou ψυχή; et l'on trouverait plus souvent encore, dans le langage ordinaire, des exemples de φάσμα, φάντασμα, ὄψις, que de σκιά, pour exprimer la même image; il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les premiers chapitres du livre de Phlégon de Tralles, où sont rapportés plusieurs de ces contes populaires relatifs à des *apparitions d'âme humaine;* Phlegon. Trallian. *de Mirabil.* c. I et II, ed. Bast. 1822. En second lieu, l'adjectif σκῦρος, dérivé de σκιά, n'est pas grec; c'était du moins σκιερός qu'il fallait dire; et puis quel rapport y a-t-il entre σκιερός, *umbrosus*, et Σκῦρος, nom de l'*île de Scyros?* Et pourquoi l'artiste, voulant personnifier l'*île de Scyros*, se serait-il servi de la figure d'une *Femme voilée de la tête aux pieds*, qui était le type consacré pour représenter l'*âme humaine*, au lieu de suivre l'exemple de la peinture décrite par Philostrate le jeune, *Imag.* I, où cette personnification même de Scyros, conforme au système général de l'antiquité, était figurée par une *Héroïne*, *la chevelure entremêlée de jonc, vêtue d'une étoffe bleue* (et non pas *brune*), tenant d'une main un *rameau d'olivier*, de l'autre un *cep de vigne;* type si bien approprié à une localité pareille? L'opinion exposée par l'antiquaire des *Annales* me paraît donc contraire à toutes les règles de la langue écrite, comme à toutes les notions de celle de l'art; et j'ai dû la réfuter, bien moins encore dans l'intérêt de ma propre opinion, qui me touche peu, et dont je ne songe pas à m'établir le champion, que dans l'intérêt de la science, véritablement compromis, à mes yeux, par des interprétations aussi hasardées.

C'est encore dans cet intérêt de la science, que j'ai toujours voulu servir, suivant mes faibles ressources, par la publication de monumens nouveaux, bien plus que par des opinions plus ou moins neuves, plus ou moins heureuses, que je vais faire connaître ici en peu de mots un vase peint, inédit, relatif à la fable d'*Achille à Scyros*, et le seul des monumens de ce genre qui nous ait offert cette fable intéressante. Le vase dont il s'agit provient d'une fouille entreprise à Corneto par M. Fossati; j'en ai fait mention, *Odysséide*, p. 346, not. 1, et j'en publie le dessin, pl. LXXX; en voici la description:

Les figures, au nombre de dix, s'y succèdent sans interruption, sur une seule ligne, bien qu'elles forment deux groupes distincts, de cinq figures chacun, couvrant les deux moitiés de la circonférence du vase, et représentant deux scènes diverses. Le dessin de ces figures, et la fabrique même du vase, n'annoncent pas une belle époque de l'art; mais le double sujet qui s'y voit représenté, avec des circonstances toutes neuves, lui donne, sous ce rapport, un intérêt que n'ont pas des vases d'un style plus élégant et d'une exécution plus soignée. La première scène offre un *Guerrier jeune* et *imberbe*, couvert de son armure complète, c'est à savoir du *casque*, de la *cuirasse*, des *cnémides*, de la *lance* et du *bouclier*, s'élançant, *d'un pas immense, immanis gradu*, au milieu de *quatre Femmes*, placées deux à deux, de chaque côté, dans des attitudes presque symétriques, qui expriment l'étonnement ou la crainte. Au seul aspect de cette composition, à l'attitude de ce guerrier, seul entre quatre Femmes qui fuient éperdues, à ce *sant gigantesque*, qui rappelle le πλαστὸν ἅλμα, trait particulier à Achille, il semble qu'on ne puisse méconnaître ici le moment où le jeune Héros, revêtu de ses armes, s'élance tout entier aux combats qui l'appellent, du sein de la fa-

mille désolée de Lycomède. Le sujet de la seconde composition, certainement relative au même Héros, ajoute d'ailleurs à cette conjecture le plus haut degré de probabilité; et je présume, de plus, que cette représentation d'*Achille à Scyros*, telle qu'elle est figurée sur notre vase, et réduite à cinq figures par le défaut d'espace, était imitée des *danses mimiques*, dont ce trait mythologique était un des sujets habituels, au témoignage de Lucien, *de Saltat.* 46, t. V, p. 151, Bipont. Ἀχιλλέως ἐν Σκύρῳ παρθένευσις. Du moins, cette explication me paraîtrait-elle plus probable que l'opinion qui verrait dans ce *Héros armé* ce que Lycophron appelle, v. 249, ὀρχηστὴς Ἄρης, c'est-à dire, une de ces images de *danse pyrrhique*, ὄρχησις ἐνόπλιος, *bellicrepa saltatio*, Heliodor. *Æthiop.* III, 10; Fest. *v. Bellicrepa*, qui, du reste, n'étaient point étrangères à la race d'Achille. Du moins, l'ordonnance symétrique de cette composition, les mouvemens parallèles et pour ainsi dire cadencés des quatre Femmes, sans compter l'attitude mimique du Héros, me semblent-ils répondre assez bien à l'idée que nous devons nous faire de ces danses grecques héroïques, dont les vases peints nous ont sans doute conservé un bien plus grand nombre de réminiscences qu'on ne l'imagine.

L'autre scène, représentée à la suite de celle-ci, sur la partie correspondante du vase, et conçue pareillement dans un système de symétrie qui décèle la même origine, nous montre *Achille*, *assis* dans sa *tente*, et absorbé tout entier dans la douleur que lui cause la mort de Patrocle. La *tente* est indiquée par la *colonne dorique* surmontée de *triglyphes;* manière abrégée de représenter un édifice, d'ordre public ou privé, autre qu'un *tombeau* ou l'*édicule funèbre*, dont la présence s'annonce constamment, sur les vases peints, au moyen de l'*ordre ionique*. La *douleur d'Achille* est exprimée dans ce même langage symbolique de l'antiquité, *par l'ample pallium qui l'enveloppe tout entier*, tel en effet qu'il devait être, *absorbé dans le deuil*, et se *couvrant la tête de ses vêtemens*, ἀμφιθεὶς πέπλοις κάρα, Euripid. *Hecub.* 432, συγκεκλεισμένος πέπλοις, *ibid.* 487. Derrière le jeune Héros, abîmé dans la douleur, le *vieux Phœnix* se reconnaît sans difficulté dans la figure du *Vieillard chauve et barbu*, et appuyé du bras gauche sur le *bâton noueux*, dans cette attitude significative dont j'ai établi l'intention et l'usage; voy. *Odysséide*, p. 250 et suiv. Les autres personnages de cette curieuse composition sont *trois Femmes*, portant l'armure divine d'Achille, c'est à savoir *Thétis*, avec la *lance* et le *bouclier*, une *Néréide*, avec le *casque*, et la seconde *Néréide*, avec les *cnémides* qu'elle tient dressées sur une espèce de meuble, nommée sans doute κνημιδοθήκη; ce même meuble, avec les *cnémides* qu'il soutient, est figuré aux pieds d'un personnage bachique qui porte des deux mains une *cuirasse*, sur un vase peint d'une collection particulière de Saint-Pétersbourg, dont la gravure orne le titre du second volume de l'édition de Nonnus, publiée par M. Græfe, Lips. 1826; et l'on sait d'ailleurs, par les témoignages de Pollux et des autres grammairiens grecs, qu'il existait, pour chaque pièce d'armure, des meubles du genre de celui-ci, et nommés, à raison de chacune de ces armes, δορατοθήκη, ὁπλοθήκη, κρανοθήκη, etc. vid. Polluc. VII, 157; X, 142, et Interpret. *ad hh. ll.* Quoi qu'il en soit de cette circonstance, la composition qui nous offre ici Thétis et deux de ses sœurs portant l'armure d'Achille, et Achille lui même, absorbé dans la douleur, avec le vieux Phœnix pour unique témoin de son deuil, cette composition, dis-je, rapprochée de celle qui précède, et qui montre le même personnage dans une action si différente, l'une et l'autre conçues, à ce qu'il paraît, dans un système imitatif, emprunté de celui des danses mimiques, m'a paru présenter à un assez haut degré les divers motifs d'intérêt qu'on peut trouver à l'étude des vases peints. Celui-ci a été récemment acquis pour la collection du Louvre.

Pag. 68, not. 2, ajoutez à la ligne 4 : Je n'ai pas dû comprendre en effet, parmi ces monumens poétiques, les deux petites pièces de vers de Tzetzès, *Chiliad.* IV, 16, 996-1007, et VIII, 226, 793-800. Mais j'aurais pu citer le poëme latin intitulé : *Verba Achillis in Parthenone*, publié dans le recueil de Wernsdorf, t. IV, P. II, p. 425-438.

Pag. 74, not. 4, ajoutez : M. Inghirami a publié deux fois cette peinture, *Galler. omer.* tav. XXI et CCXLVI, t. I, p. 61-63, et t. II, p. 231; chaque fois avec une explication différente.

Pag. 85, not. 5. — J'ai dû renoncer à l'idée de publier le vase de M. de Serradifalco, puisque cet illustre amateur a pris lui-même ce soin, qui lui convenait mieux qu'à personne; voy. son *Illustrazione di un antico vaso fittile*, Palerme, 1830. Quant au vase du musée Biscari, j'aurais dû observer que M. Hirt en avait fait mention dans son *Bilderbuch*, I, 66, et qu'il y avait vu *Mercure apportant à Jupiter les âmes d'Achille et d'Hector;* ce qui serait une parodie de la psychostasie. Mais cette idée ne me semble pas fondée; et je me crois d'autant plus autorisé à persister dans mon opinion, que j'ai reconnu depuis que M. K. Ott. Müller avait expliqué le vase en question de la même manière que moi; voy. ses *Dorier*, I, 457, et II, 356. C'est encore là un point sur lequel je m'étais rencontré, sans le savoir, avec le célèbre antiquaire de Goettingue; et c'est aussi une circonstance dont j'ai lieu de me féliciter.

Pag. 86, lign. 20, après le mot *scorpion*, ajoutez la note suivante : Sur un des vases récemment découverts à Canino, *Catalogo di scelte Antichità*, etc. n. 1381, p. 112, un *combat de deux Guerriers*, dont l'un porte pour emblèmes sur son *bouclier* un *scorpion*, et sur son *casque* un *loup*, pourrait être, à ce double signe, rapporté au *combat d'Achille et d'Hector;* bien que l'intervention du *Héraut* élevant son *caducée* entre les deux adversaires, et la présence de *Minerve* tenant dans la main gauche une *fleur de grenadier*, soient deux circonstances difficiles à concilier avec le fait homérique.

Pag. 87, lig. 31, à la suite des mots *tunique longue et serrée*, ajoutez : Cette tunique est celle des Ἡνιοχοί, *Aurigæ*, de profession; j'aurais dû en faire l'observation, qui n'a pas échappé à M. Inghirami, *Galler. omer.* tav. CCXI, t. II, p. 177, non plus qu'à M. Ang. Mai, *Iliad. Fragm. Ambros.* Procem. p. XXIV-XXV.

Pag. 89, lig. 13, après les mots *sacrifice humain offert à ses mânes*, ajoutez la note suivante : Je me trompais en disant que nous ne possédions aucune représentation de ce sujet sur un monument antique. Il existe, en effet, parmi les marbres d'Oxford, un bas-relief qui doit avoir formé le couvercle d'un grand sarcophage, et qui a rapport à ce trait de l'Iliade; voy. *Marmor. Oxon.* part. II, tab. LIV, n. CXLVII. La composition, consistant en dix-huit figures plus ou moins endommagées qui se succèdent sur le même plan, offre trois groupes principaux, ou plutôt trois scènes distinctes; c'est à savoir, dans la première, à gauche du spectateur, le *Cheval de bois* qui vient d'être introduit dans les murs de Troie, et que traînent, à l'aide de câbles qui y sont attachés, trois personnages en attitudes diverses et en costume phrygien; dans la seconde, qui occupe à-peu-près le centre du bas-relief, *Achille égorgeant les captifs troyens*, au nombre de *trois*, *sur le bûcher de Patrocle*, avec deux personnages placés en arrière, et comme prêtant leur ministère à ce sanglant sacrifice; dans la troisième enfin, qui est la dernière à droite, *Achille traînant le corps d'Hector attaché à son char*, entre plusieurs figures dont il est difficile, vu l'état du monument, de déterminer avec certitude la part qu'elles prennent à cette action, excepté celle du personnage *renversé à terre* sous les pieds

des chevaux, et dont l'attitude semble exprimer la *terreur* dont il est saisi; motif équivalent à celui que nous ont offert nos vases peints pour exprimer la même idée.

Pag. 113, not. 2, ajoutez : J'observe que M. Éd. Gerhard, qui a fait mention de ce monument dans son *Prodrom.* p. 109, not. 212, admettait encore les deux figures en question pour *deux Vénus*, avec le nom d'*Éris :* opinion qui me semble tout-à-fait inadmissible, quand bien même on n'adopterait pas la mienne, toute fondée qu'elle est sur la lecture indubitable des noms étrusques ERIS et THETIS. Je remarque encore que mon illustre ami, M. Boettiger, en déclarant inintelligibles le nom et le sens même de ces figures, ce qui résulterait en effet de la manière dont il lit et interprète, avec Lanzi, les inscriptions étrusques, *Ethes* et *Eris*, sans compter la faute commise dans la transcription du nom de *Minerve*, *Meurta*, au lieu de *Menrfa*, a manqué cette fois de la sagacité et de la justesse d'esprit qu'il possède à un si haut degré; voy. son *Hercules in Bivio*, p. 29-31.

ORESTÉIDE.

Pag. 121, not. 3, ajoutez : M. Creuzer a reproduit, parmi les monumens ajoutés à l'appui de sa *Symbolique*, l'urne étrusque dont il s'agit, avec la même explication de *Sacrifice expiatoire*, *Sühnopfer;* voy. pl. LVIII, p. 61; c'est une méprise dont il est permis de s'étonner, et qu'il n'en est que plus nécessaire de relever de la part d'un savant de ce mérite.

Pag. 128, lig. 23: *carquois*, lisez *arc.*

Pag. 132, not. 4, ajoutez : Cette inscription avait été publiée d'abord, mais peu exactement, par Reinesius, cl. XI, n. LVI, p. 627, qui la donne, sur la foi d'un voyageur, d'après un marbre existant alors à Constantinople. Ce doit donc être un des marbres apportés du Levant par quelqu'un des voyageurs français qui y furent envoyés à plusieurs reprises, par les ordres et aux frais du grand roi Louis XIV, pour y recueillir des monumens antiques de toute espèce.

Pag. 140, lign. 7, fragment de *siége;* ajoutez la note suivante: Cette conjecture m'avait semblé d'abord justifiée par une curieuse peinture de vase grec, que j'ai cru devoir publier d'après un calque qui m'en a été envoyé de Naples; voy. pl. LXXVI, n. 8. Cette peinture, qui forme le col d'un vase, représentant, dans sa partie principale, le mythe de Persée et de Méduse, se rapporte évidemment au trait de l'histoire d'*Oreste réfugié dans le sanctuaire de Delphes*, tel que nous l'avons vu figuré sur plusieurs de nos monumens. Ici, le *Fils d'Agamemnon* se montre agenouillé sur une *base ornée de bandelettes*, avec le *glaive nu* qu'il tient d'une main, et le *fourreau* de l'autre, comme pour repousser l'*Euménide*, qui le menace du *flambeau* qu'elle lui présente de la main droite, et du *serpent* qu'elle porte dans l'autre main. Du côté opposé, la *Femme* qui s'éloigne, en tenant de la main droite un objet figuré comme un *fragment de siége*, pourrait être reconnue, à ce signe, pour *Clytemnestre*, tenant en main l'instrument du crime qu'elle a aidé à commettre sur la personne d'Agamemnon. Nous avons déjà vu le même personnage apparaître sur un de nos vases, représentant le même sujet, pl. XXXV, p. 194; et sa présence, dans la scène dont il s'agit, avec le meuble symbolique que j'ai cru voir à sa main, n'aurait sans doute rien que de conforme aux principes de l'art antique. Toutefois, j'observe que ce meuble offre à-peu-près la même forme que celui qui est porté par une *prêtresse*, sur plusieurs vases peints, Passeri, *Pict. Etr. in vasc.* III, CCXCV; *Vases de Lamberg*, II, XXIV, et qui paraît être une *clef de temple;* conséquemment, l'attribut de la personne gardienne du sanctuaire, en qualité de κλειδοφύλαξ; voy. les observations qui ont été faites à ce sujet, *Odysséide*, p. 307, not. 2. Le nouvel exemple que nous fournit notre peinture viendrait à l'appui de cette explication, puisque l'objet en question servirait ici à caractériser la *prêtresse de Delphes*, dont le sanctuaire est indiqué par les *deux tiges de laurier* et par le *demi-pilastre dorique;* et j'avoue que je pencherais davantage pour cette seconde supposition.

Pag. 141, not. 5. — J'aurais dû citer en première ligne, à l'appui de cette *colonne* surmontée d'un *globe*, comme constituant un type funèbre, le vase du recueil de M. Maisonneuve, pl. X, qui offre la même image avec cette intention si positive; voy. à ce sujet les observations que j'ai faites dans le *Journ. des Sav.* 1828, décembre, p. 710.

Même note, lig. 15 · *tav. L* 2, lisez *Z* 2.

Pag. 144, not. 4, lign. 3. — On a contesté le sens que j'ai donné à ces expressions d'Æschyle, Ἑστίας μεσομφάλου, en les interprétant, tout au contraire, par un *autel avec un ombilic au milieu*, *expression qui*, ajoute l'auteur de cette critique dans le style qui lui est propre, *ne peut embarrasser même le plus mince archéologue;* voy. les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. II, p. 142. Bien que cette expression ne doive guère embarrasser l'archéologue en question, d'après son propre aveu où éclate toute sa modestie, je suis pourtant forcé de convenir que je comprends difficilement comment un *autel avec un ombilic au milieu* aurait pu servir à l'usage de l'*hestia*, c'est-à-dire du *foyer*, pour lequel il fallait nécessairement une *cavité* au lieu d'un *ombilic*. Mais, sans nous arrêter à cette difficulté, je me borne à soutenir le sens que j'ai donné aux paroles d'Æschyle, c'est à savoir, d'un *autel placé au centre de l'habitation*. C'est là en effet une notion conforme à tous les usages de la haute antiquité grecque, exprimée par Virgile en des termes équivalens, *Æneid.* II, 512, *ædibus in mediis*, termes rappelés par Blomfield dans sa note sur ce passage d'Æschyle; ce qui prouve qu'il l'avait entendu comme moi, et ce qui me justifie de l'avoir entendu de cette manière. Le mot grec μεσόμφαλος se prête certainement à cette interprétation tout aussi bien qu'à l'autre; et l'image que ce mot présente a trop de rapport avec une des opinions les plus populaires chez les Grecs, celle de l'*ombilic de Delphes*, représentant le centre de la terre, pour ne pas fournir un motif de plus à l'appui de notre manière d'expliquer cette expression d'Æschyle. Du reste, c'est un fait attesté par des témoignages positifs, que l'*autel domestique*, ἑστία, se plaçait *au centre de l'habitation*, κατὰ μέσους ἱδρῦσθαι τοὺς οἴκους, Phornut. *de Diis*, c. Vesta, *apud* Vales. *ad* Harpocrat. v. ἀφ' Ἑστίας; et de pareilles autorités suffisent, à défaut de toute autre raison, pour défendre mon interprétation contre une critique superficielle.

Pag. 148, not. 1, lign. 6 Ἀνάγης, lisez Ἀνάγκης.

Même page, même note, lign. 36 de la seconde colonne — J'ai commis ici une erreur, que je répare, en citant le vase de Canosa, où la *Furie* qui tourmente *Sisyphe* est armée d'un *fouet*, voy. Millin, *Vases de Canosa*, pl. III.

Pag. 151, not. 1, lig. 8 de la seconde colonne, ajoutez : Ailleurs encore, *Hecub.* 386 et 435, Euripide appelle πυρὰν Ἀχιλλέως, le *cénotaphe* de ce héros.

Pag. 153, not. 4, lign. 13, ajoutez : Il y a pourtant quelques restrictions à faire ici, d'après l'exemple d'Anthémion, cité par Pollux, VIII, 131 ; cf. Jacobs. *Anthol. Pal.* vol. III, part. III, § VIII, p. 766, 14 ; voy. à ce sujet les nouvelles observations que j'ai faites, *Odysséide*, p. 289, not. 2.

Pag. 165, ajoutez à la fin du premier paragraphe : La question qui vient d'être discutée ici, contradictoirement avec M. Thiersch, a donné lieu à cet habile et savant antiquaire de publier sur ce sujet une lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'adresser, et qui est insérée dans le *Kunstblatt*, 1831, n. 53, p. 209-212. L'auteur y maintient la dénomination de *Pénélope*, qu'il avait d'abord assignée à cette statue d'après des motifs très-plausibles, et qui m'avaient paru tels à moi-même, ainsi qu'ils l'ont semblé à M. K. Ott. Müller, qui a reproduit la statue du Vatican, d'après le dessin que j'en ai publié, sous le nom de *Pénélope*, dans son choix de *Monumens de l'art antique*, pl. IX, n. 35. Les observations nouvelles exposées par M. Thiersch à l'appui de sa première idée n'y ajoutent pas, à mes yeux, beaucoup de poids ; ce sont plutôt des critiques de mon opinion, sur le mérite desquelles il ne m'appartient pas de prononcer ; car il n'y a que le public qui soit juge en dernier ressort dans ces sortes de controverses ; et je dois m'interdire ici toute espèce de récrimination qui n'aurait pas pour objet un intérêt scientifique. Je me contenterai donc de dire qu'après un mûr examen de la statue qui nous occupe, je me suis décidé en faveur de l'opinion qui y voit *Pénélope* plutôt qu'*Electre* ; mais c'est moins encore, je l'avoue, par les raisonnemens de M. Thiersch que par la connaissance d'un monument nouveau, que j'ai été ramené à cette opinion.

Le monument dont il s'agit est un bas-relief dont le dessin se trouve dans le recueil de monumens inédits formé par Millin. C'est de ce recueil, que j'ai déjà mis plusieurs fois à contribution, qu'est tiré le dessin que je publie, pl. LXXI, n. 1 ; car j'avoue que je ne connais pas le marbre original ; mais il semble que la longue expérience acquise par Millin permette d'admettre avec confiance un monument tel que celui-là, dont la composition offre d'ailleurs tous les caractères de l'antiquité. J'y reconnais, dans une espèce de temple indiqué par deux colonnes doriques, et par un entablement du même ordre avec triglyphes, *Homère assis* sur une *base*, dont le devant est orné d'un *griffon ailé*, l'animal symbolique d'Apollon. Derrière le poëte divin, vêtu dans le costume ordinaire des philosophes, et tenant de la main gauche un objet mal déterminé, qui paraît être une *patère*, s'élève un *Hermès de philosophe* ; sans doute pour indiquer que l'influence du génie d'Homère avait fécondé le domaine entier de l'intelligence humaine, dans la sphère des études philosophiques comme dans celle de l'imitation ; et l'on sait d'ailleurs que les Hermès d'hommes illustres étaient l'ornement habituel des temples et des lieux consacrés, dans l'antiquité grecque. Les personnages placés en regard de celui d'Homère viennent à l'appui de cette explication, d'après les rapports manifestes qu'ils offrent avec le divin auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Je vois, dans la figure du personnage soutenant de la main droite un *masque tragique* attaché à une *longue haste*, de laquelle pend un *parazonium*, une représentation allégorique, qui ne peut avoir eu d'autre objet que d'indiquer, par la *haste* et le *parazonium*, le caractère guerrier de l'épopée iliaque, et par le *masque scénique*, l'influence que ce grand drame de l'Iliade avait eue sur l'origine et sur le développement de la tragédie grecque. Une image à peu-près pareille s'est rencontrée sur un bas-relief Ruspoli, maintenant au musée Borgia du Vatican, publié par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 72, qui était resté long-temps incertain entre plusieurs fables mythologiques pour en expliquer le sujet, et qui s'était déterminé à la fin en faveur de *Télèphe reconnu par Augé*. On y voit comme ici un personnage d'une moindre taille, c'est-à-dire d'un ordre subalterne, tenant des deux mains une *longue haste*, dont la pointe est tournée en bas, et de chaque côté de laquelle pendent un *bouclier* et un *parazonium* ; manière d'indiquer les travaux guerriers du personnage, représenté debout, dans le *costume héroïque*, avec son *cheval* près de lui. C'est évidemment un sujet funéraire conçu d'après le type habituel des compositions qui représentent un *adieu suprême*. L'attitude de la *Femme assise*, la manière dont le *Héros debout* prend congé d'elle en lui touchant la main, la présence du *cheval*, l'*arbre* avec le *dragon des Hespérides*, ne peuvent s'expliquer que dans cette hypothèse, dont le seul énoncé suffit pour détruire toutes les suppositions de Winckelmann ; et l'on y remarquera de plus, à cause du rapport qu'elle offre avec la manière de représenter l'Iliade sur notre bas-relief homérique, la circonstance du trophée militaire soutenu par un personnage subalterne. Mais, pour revenir à notre bas-relief, l'objet qui m'y paraît le plus caractéristique et le plus digne d'attention, c'est la *Femme* qui s'y voit placée vis-à-vis d'Homère. Cette femme est enveloppée tout entière d'un long péplus, telle à-peu-près qu'apparaît, sur deux belles peintures de Pompeï, *Pénélope* debout, ayant en main les instrumens de son travail nocturne, et s'entretenant avec *Ulysse* assis sur un tronçon de colonne ; voy. le *Real Mus. Borbon.* t. I, tav. agg. B, et Jorio, *Peint. anc.* n. 1546, p. 90. *Pénélope* se reconnaît ici à tous les détails du costume et de l'attitude ; elle est *assise* sur un *siége*, sous lequel est placé le *calathus*, meuble dont on ne peut méconnaître l'intention symbolique, et que nous avons déjà vu, à une pareille place, dans le fragment du musée Chiaramonti. La manière dont la reine d'Ithaque s'appuie de la main *gauche* sur le siége qui la porte, rentre absolument dans le type adopté pour la figure de Pénélope, tel que nous le retrouvons sur le bas-relief de terre cuite et dans les deux figures du Vatican ; ce qui devient une nouvelle preuve de la justesse de cette attribution, et ce qui fournit en même temps un nouvel exemple de ces attitudes consacrées, fait important pour l'histoire de l'art antique, que je me flatte d'avoir contribué plus que personne à établir d'une manière certaine. Mais ce qui achève de montrer que c'est bien Pénélope qui est représentée dans l'attitude en question sur notre bas-relief, c'est la présence de la petite figure d'*Enfant endormi*, la *tête appuyée sur la main gauche* : moyen ingénieux et naïf d'indiquer le travail nocturne auquel se livrait la mère de Télémaque, pendant que son jeune fils s'abandonnait au sommeil. L'auteur de notre bas-relief a donc voulu personnifier en quelque sorte l'*Odyssée*, dans un de ses motifs les plus touchants, sous les traits de *Pénélope*, comme il avait exprimé le caractère martial de l'*Iliade* par la *lance* et l'*épée*, et son influence sur le théâtre par le *masque tragique* : en sorte que toutes les images accessoires se rapportent parfaitement ici au sujet principal, qui est l'*apothéose d'Homère*.

C'est à cette occasion que j'ai cru devoir publier un autre bas-relief qui offre, à mon avis, le même sujet différemment conçu ; ce monument, de marbre et de travail grecs, fait maintenant partie du cabinet de M. Révil à Paris ; il venait d'une collection particulière de Venise, où il avait été sans doute apporté de la Grèce, comme tant d'autres marbres qui se voyaient naguère à Venise, et qui s'en éloignent peu à peu avec la fortune. On le trouvera dessiné avec tout le soin possible par un artiste habile, feu M. Vauthier, dont cette belle lithographie a été l'un des derniers travaux ; voy. planche LXX. La composition de ce bas-relief a beaucoup d'analogie avec celle de l'*apo-*



théose d'Homère, telle que la présente le célèbre marbre Colonne, maintenant au musée Britannique; voy. Noehden, *über die Vergoetterung Homer's*, dans le *Kunstblatt*, 1821, n. 70 et 71. Le motif principal, qui est le *sacrifice* offert à *Homère déifié*, s'y montre, de part et d'autre, à-peu-près de la même manière; mais, du reste, le *Prêtre* et les *Ministres* du sacrifice, avec la foule des *Assistans*, et sur-tout la *Femme*, debout près du poëte divin, portant la main droite à un segment de sphère dressé sur une stèle, sans doute la *Poésie*, ou l'*Éternité* personnifiée, offrent des images toutes différentes, sur l'interprétation desquelles je n'ai pas l'intention de m'arrêter, et qu'il me suffit d'avoir signalées à l'attention des antiquaires.

Pag. 166, not. 6, ajoutez : Ce groupe vient d'être de nouveau publié dans le *Real Mus. Borbon.* t. IV, tav. VIII, avec une courte explication de M. Finati.

Pag. 171, not. 1, ajoutez : M. K. Ott. Müller est d'avis que ce fragment faisait partie d'une composition représentant le *supplice de Marsyas*, et qu'il occupait le milieu du bas-relief. A l'appui de cette ingénieuse conjecture, le savant antiquaire cite le bas-relief Borghèse du même sujet, Winckelmann, *Monum. ined.* n. 42, Millin, *Galer. myth.* pl. XXV, n. 78, où Apollon et Artémis paraissent effectivement dans la même attitude. Mais il y aurait encore quelque difficulté à expliquer, dans cette hypothèse, la présence de la figure qui tient une espèce de *cercle zodiacal* au-dessus de la tête d'Apollon, et qui ne peut guère être la *Victoire*; bien que cette désignation, proposée aussi par M. K. Ott. Müller, soit assez plausible en elle-même, et qu'elle se trouve d'accord avec les représentations des vases peints.

Pag. 188, not. 3, ajoutez : Plusieurs des idées qui précèdent doivent être modifiées d'après les nouvelles observations exposées dans l'*Odysséide*, p. 329.

Pag. 190, à la suite de la note. — Je dois à l'amitié d'un jeune voyageur français, M. de Cadalvene, qui a parcouru plusieurs fois la Grèce européenne et asiatique pour y faire des collections d'antiquités, et particulièrement de médailles, l'avantage de publier ici trois inscriptions grecques inédites, qui ont rapport, comme celle-ci, à la famille des Dynastes de Carie, et qui, en ajoutant des faits neufs et curieux au petit nombre de notions que nous possédons sur l'histoire de ces princes, me permettent de rectifier sur quelques points l'interprétation que j'avais donnée de notre inscription de Tralles. Voici ces inscriptions, telles que les copia M. de Cadalvene; il les trouva gravées sur une seule table de marbre, qui est aujourd'hui placée dans le cimetière arménien, près des ruines de l'antique Mylasa.

I.

ΕΤΕΙΤΡΙΗΚΟΣΤΩΙΚΑΙΕΝΑΤΩΙΑΡΤΑΞΕΡΞΕΥΣΒΑΣΙΛΕΥ
ΟΝΤΟΣΜΑΥΣΣΩΛΛΟΥΕΞΑΙΘΡΑΠΕΥΟΝΤΟΣΕΔΟΞΕ
ΜΥΛΑΣΕΥΣΙΗΓ// ΛΗΣΙΗΣΚΥΡΙΗΥ/ Ι/ΕΝΟΜΕΙ/ΗΣΚΑΙΕΠ
ΚΥΡΩΣΑΝΑΙΤΡΕΙΣΦΙΛΑΙΕΠΕΙΔΗΑΡΑΙΣΣΙΣΟΥΣΣΩΛΛΩΙ
ΒΕΥΣΕΚΑΙΕΠΕΒΟΥΛΕΥΣΕΜΑΥΣΣΩΛΛΩΙΟΝΤΙΕΥΕΡΓΕΤΗ
ΤΗΣΠΟΛΕΩΣΤΗΣΜΥΛΑΣΕΩΝΚΑΙΑΥΤΩΙΚΑΙΤ...
ΕΚΑΤΟΜΝΩΙΚΑΙΤΟΙΣΠΡΟΓΟΝΟΙΣΤΟΙΣΤΟΥΤ/ΝΚΑΙΒΑΣΙΛΕΥΣ
ΑΔΙΚΕΙΝΚΑΤΑΓΝΟΥΣΑΡΑΙΣΣΙΝΕΞΗΜΙΩΣΕΘΑΝΑΤΩΙ
Τ//ΑΞΑΙΚΑΙΤΗΝΠΟΛΙΝΤΗΝΜΥΛΑΣΕΩΝΠΕΡΙΤΩΝ
ΚΤΗΜΑΤΩΝΕΚΕΙΝΟΥΚΑΤΑΤΟΥΣΝΟΜΟΥΣΤΟΥΣΠΑΤΡΙΟΥΣ
ΚΑΙΠΡΟΣΘΗΤΑΠΟΙΗΣΑΝΤΕΣΜΑΥΣΣΩΛΛΩΙΕΠΑΡΑΣ
ΕΠΟΙΗΣΑΝΤΟΠΕΡΙΤΟΥΤΩΝΜΗΤΕΠΡΟΤΙΘΕΝΑΙΕΤΙ
ΠΑΡΑΤΑΥΤΑΜΗΔΕΝΑΜΗΤΕΕΠΙΨΕΦΙΞΕΙΝΕΙΔΕΤΙΣ
ΤΑΥΤΑΠΑΡΑΡΑΙΝΟΙΣΕΞΩΛΗΓΙΝΕΣΘΑΙΚΑΙΑΥΤΟΝ
ΚΑΙΤΟΥΣΕΚΕΙΝΟΥΠΑΝΤΑΣ

II

ΕΤΕΙΤΕΤΡΩΚΟΣΤΩΙΚΑΙΩΜΠΤΩΙΑΡΤΑΞΕΡΞΕΥΣ
ΒΑΣΙΛΕΟΝΤΟΣΜΑΥΣΣΩΛΛΩΥΕΞΑΙΘΡΑΠΕΥΟΝΤΟΣ
ΕΔΟΞΕΜΥΛΑΣΕΥΣΙΕΚΛΗΣΙΗΣΚΥΡΙΗΣΠΕΝΟΜΕΝΗΣ
ΚΑΙΕΠΕΚΥΡΑΣΑΝΑΙΤΡΕΙΣΦΙΛΑΙΤΟΥΣΠΕΛΑΡΜΟΥΣ
ΠΑΙΔΑΣΠΑΡΑΝΟΜΗΣΑΝΤΑΣΕΣΤΗΝΕΙΚΟΝΑ
ΤΗΝΕΚΑΤΟΜΝΩΑΝΔΡΟΣΠΟΛΛΑΚΑΙΑΓΑΘΑΠΟΙΗΣΑΝ
ΤΟΣΤΗΜΠΟΛΙΝΤΗΜΜΥΛΑΣΕΩΝΚΑΙΔΟΡΩΙΚΑΙΕΡΓΩΙ
ΑΔΙΚΕΙΝΚΑΙΤΑΙΕΡΑΑΝΑΘΗΜΑΤΑΚΑΙΤΗΜΠΟΛΙΝ
ΚΑΙΤΟΥΣΕΥΕΡΓΕΤΑΣΤΗΣΠΟΛΕΩΣΑΔΙΚΕΙΝΔΡ.ΑΙΑ
ΓΝΟΥΣΗΣΕΤΗΜΙΩΣΑΝΑΗΜΕΥΣΕΙΤΗΣΟΥΣΙΗΣΚΑΙΕΠΩ
ΣΑΝΤΑΚΤΗΜΑΤΑΑΥΤΟΝΔΗΜΟΣΙΗΙΕΚΤΑΗΣΘΑΙΚΥΡΙΩΣ
ΤΟΙΣΠΡΙΑΜΕΝΟΙΣΚΑΙΕΠΑΡΑΣΕΠΟΙΗΣΑΝΤΟΠΕΡΙΤΟΥΤΩΝ
ΜΗΤΕΠΡΩΤΙΘΗΝΑΙΜΗΤΕΕΠΙΨΗΦΙΞΕΙΝΜΗΔΕΝΑΕΙΔΕΤΙΣ
ΤΑΥΤΑΠΑΡΑΡΑΙΝΟΙΕΞΩΛΗΓΙΝΕΣΘΑΙΚΑΙΑΥΤΟΝΚΑΙΤΟΥΣ
ΕΚΕΙΝΟΥΠΑΝΤΑΣ

III.

ΕΤΕΙΠΕΜΠΤΩΙΑΑΡΤΑΞΕΡΞΕΥΣΒΑΣΙΛΕΟΝΤΟΣ
ΜΑΥΣΣΩΛΛΩΥΕΞΑΙΘΡΑΠΕΥΟΝΤΟΣΜΑΝΙΤΑΤΟΥ
ΠΑΚΤΥΩΕΙΤΙΡΟΥΛΕΥΣΑΝΤΟΣΜΑΥΣΣΩΛΛΩΙΤΩΙΕΚΑΤΟΜΝ
ΕΝΤΩΙΙΕΡΩΙΤΟΥΔΙΟΣΤΟΥΛΑΜΒΡΑΥΝ.ΟΥΘΥΣΙΗΣΕΝΙΑΥ
ΣΙΗΣΚΑΙΠΑΝΗΓΥΗΟΣΕΟΥΣΗΣΚΑΙΜΑΥΣΣΩΛΛΩΥΜΕΝ
ΣΩΘΕΝΤΟΣΣΥΝΤΩΙΔΙΙΜΑΝΙΤΑΔΕΑΥΤΟΥΤΗΝΔΙΚΗΝ
ΛΑΒΟΝΤΟΣΕΝΣΕΙΡΩΝΝΟΜΩΙΕΓΝΩΣΑΝΜΥΛΑΣΕΥΠΑΡΗ
ΝΟΜΗΜΕΝΟΥΤΟΥΙΕΡΟΥΚΑΙΜΑΥΣΣΩΛΛΩΥΤΟΥΕΥΕΡ
ΓΕΤΕΩΕΡΕΙΝΑΝΠΟΙΗΣΑΣΘΑΙΕΙΤΙΣΚΑΙΑΛΛΟΣΜΕΤΕ
ΧΕΝΗΕΚΟΙΝΩΝΗΣΕΝΤΗΣΠΡΑΞΙΟΣΕΛΕΓΚΘΕΝΤΟΣΔΕ
ΚΑΙΘΥΣΣΟΥΤΟΥΣΥΣΚΩΚΑΙΚΡΙΘΕΝΤΟΣΣΥΝΑΔΙΚΕΙ
ΜΕΤΑΜΑΝΙΤΑΕΔΟΞΕΜΥΛΑΣΕΥΣΙΝΚΑΙΕΠΕΚΥΡΩΣΑ/
ΑΙΤΡΕΙΣΦΥΛΑΙΤΑΜΑΝΙΤΑΤΟΥΠΑΚΤΙΩΚΑΙΘΥΣΣΟΥ
ΤΟΥΣΥΣΚΩΠΡΟΣΤΕΘΗΝΑΙΜΑΥΣΣΩΛΛΩΙΚΑΙΤΑ
ΚΤΗΜΑΤΑΕΠΟΛΙΣΕΝΗΠΟΛΙΣΔΗΜΟΣΙΗΕΠΑΡΑΣ
ΠΟΙΗΣΑΜΕΝΗΤΟΥΤΩΝΤΑΣΩΝΑΣΤΟΙΣΠΡΙΑΜΕΝΟΙΣ
ΚΥΡΙΑΣΕΙΝΑΙΚΑΙΜΗΤΕΠΡΟΤΙΘΕΝΑΙΜΗΤΕΕΠΙΨΗΦΙΞΕΙΝ
ΜΗΔΕΝΑΕΙΔΕΤΙΣΤΑΥΤΑΠΑΡΑΒΑΙΝΟΙΕΞΩΛΗΓΙΝΕ
ΣΘΑΙΚΑΙΑΥΤΟΝΚΑΙΤΟΥΣΕΚΕΙΝΟΥΠΑΝΤΑΣ

Sans m'arrêter aux fausses leçons, qui ne peuvent appartenir qu'au copiste moderne, et qu'il est facile de corriger, ni aux lacunes, qui sont ici de trop peu d'importance pour causer le moindre embarras, je lis de cette manière les trois inscriptions :

I.

Ἔτει τριηκοστῷ καὶ ἐνάτῳ Ἀρταξέρξευς [Ἀρταξέρξεω?] βασιλεύ-
οντος, Μαυσσώλλου ἐξαιθραπεύοντος, ἔδοξε
Μυλασεῦσιν, ἐκκλησίης κυρίης γινομένης, καὶ ἐπε-
κύρωσαν αἱ τρεῖς φυλαί· Ἐπειδὴ Ἄραισσις Θυσσώλλου [ἐφήδ-]
ρευσε καὶ ἐπεβούλευσε Μαυσσώλλῳ ὄντι εὐεργέτῃ
τῆς πόλεως τῆς Μυλασέων, καὶ αὐτῷ καὶ τῷ
Ἑκατόμνῳ, καὶ τοῖς προγόνοις τοῖς τούτων, καὶ βασιλεὺς
ἀδικεῖν καταγνοὺς Ἄραισσιν ἐζημίωσε θανάτῳ,
πρᾶξαι καὶ τὴν πόλιν τὴν Μυλασέων περὶ τῶν
κτημάτων ἐκείνου κατὰ τοὺς νόμους τοὺς πατρίους·
καὶ πρόσθετα ποιήσαντες Μαυσσώλλῳ, ἐπαρὰς
ἐποιήσαντο περὶ τούτων, μήτε προτιθέναι ἔτι
περὶ ταῦτα μηδένα, μήτε ἐπιψηφίζειν· εἰ δέ τις
ταῦτα παραβαίνοι, ἐξώλη γίνεσθαι καὶ αὐτὸν
καὶ τοὺς ἐκείνου πάντας.

II.

Ἔτει τετρακοστῷ καὶ πέμπτῳ Ἀρταξέρξευς
βασιλεύοντος, Μαυσσώλλου ἐξαιθραπεύοντος,

ἔδοξε Μυλασεῦσι, ἐκκλησίης κυρίης γενομενης,
καὶ ἐπεκύρωσαν αἱ τρεῖς φυλαὶ, τοὺς Πελαρμοὺς
παῖδας παρανομήσαντας ἐς τὴν εἰκόνα
τὴν Ἑκατόμνου, ἀνδρὸς πολλὰ καὶ ἀγαθὰ ποιήσαν-
τος τημ πόλιν τὴμ Μυλασέων, και λόγῳ και ἔργῳ,
ἀδικεῖν καὶ τὰ ἱερὰ ἀναθήματα καὶ τὴμ πόλιν,
καὶ τοὺς εὐεργέτας τῆς πόλεως· ἀδικεῖν δὲ κατα-
γνούσης, ἐζημίωσαν δημεύσει τῆς οὐσίης, καὶ ἔγνω
σαν τὰ κτηματα αὐτῶν δημοσίῃ κεῖσθαι κυρίως
τοῖς πριαμένοις· καὶ ἐπαρὰς ἐποιήσαντο περι τούτων,
μήτε προτιθεναι, μήτε ἐπιψηφίζειν μηδένα· εἰ δέ τις
ταῦτα παραβαινοι, ἐξώλη γίνεσθαι καὶ αὐτον καὶ τοὺς
ἐκείνου πάντας.

III.

Ἔτει πέμπτῳ Ἀρταξερξεῦς βασιλεύοντος,
Μαυσσώλλου Ἐξαιθραπεύοντος, Μανίτα τοῦ
Πακτυω ἐπιβουλεύσαντος Μαυσσώλλῳ τῷ Ἑκατόμνου,
ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Διὸς τοῦ Λαμβραύνδου, Θυσίης ἐνιαυ-
σίης, καὶ πανηγυριος ἐούσης, καὶ Μαυσσώλλου μὲν
σωθέντος σὺν τῷ Διὶ, Μανιτα δὲ αὐτοῦ την δίκην
λαβόντος ἐν Σειρων [Σύρων?] νόμῳ, ἔγνωσαν Μυλασεῖς, παρη
νομημένου τοῦ ἱεροῦ καὶ Μαυσσώλλου τοῦ εὐερ-
γέτεω, ἔρευναν ποιήσασθαι εἴ τις καὶ ἄλλος μέτεσ-
χεν ἢ ἐκοινώνησεν τῆς πρήξιος, ἐλεγχθέντος δὲ
καὶ Θυσσου τοῦ Σύσκω, καὶ κριθεντος συναδικεῖν
μετὰ Μανιτα· Ἔδοξε Μυλασεῦσιν, καὶ ἐπεκύρωσαν
αἱ τρεῖς Φυλαι, τὰ Μανίτα τοῦ Πακτύω, καὶ Θύσσου
τοῦ Σύσκω προστεθῆναι Μαυσσώλλῳ· καὶ τὰ
κτήματα ἐπόλισεν [ἐπώλησεν?] ἡ πόλις δημοσιη, ἐπαρὰς
ποιησαμένη τούτων τας ὠνὰς τοῖς πριαμένοις
κυρίας εἶναι, καὶ μήτε προτίθεναι μήτε ἐπιψηφιζειν
μηδένα· Εἰ δέ τις ταῦτα παραβαίνοι, ἐξώλη γινε-
σθαι καὶ αὐτὸν, καὶ τοὺς ἐκεινου πάντας.

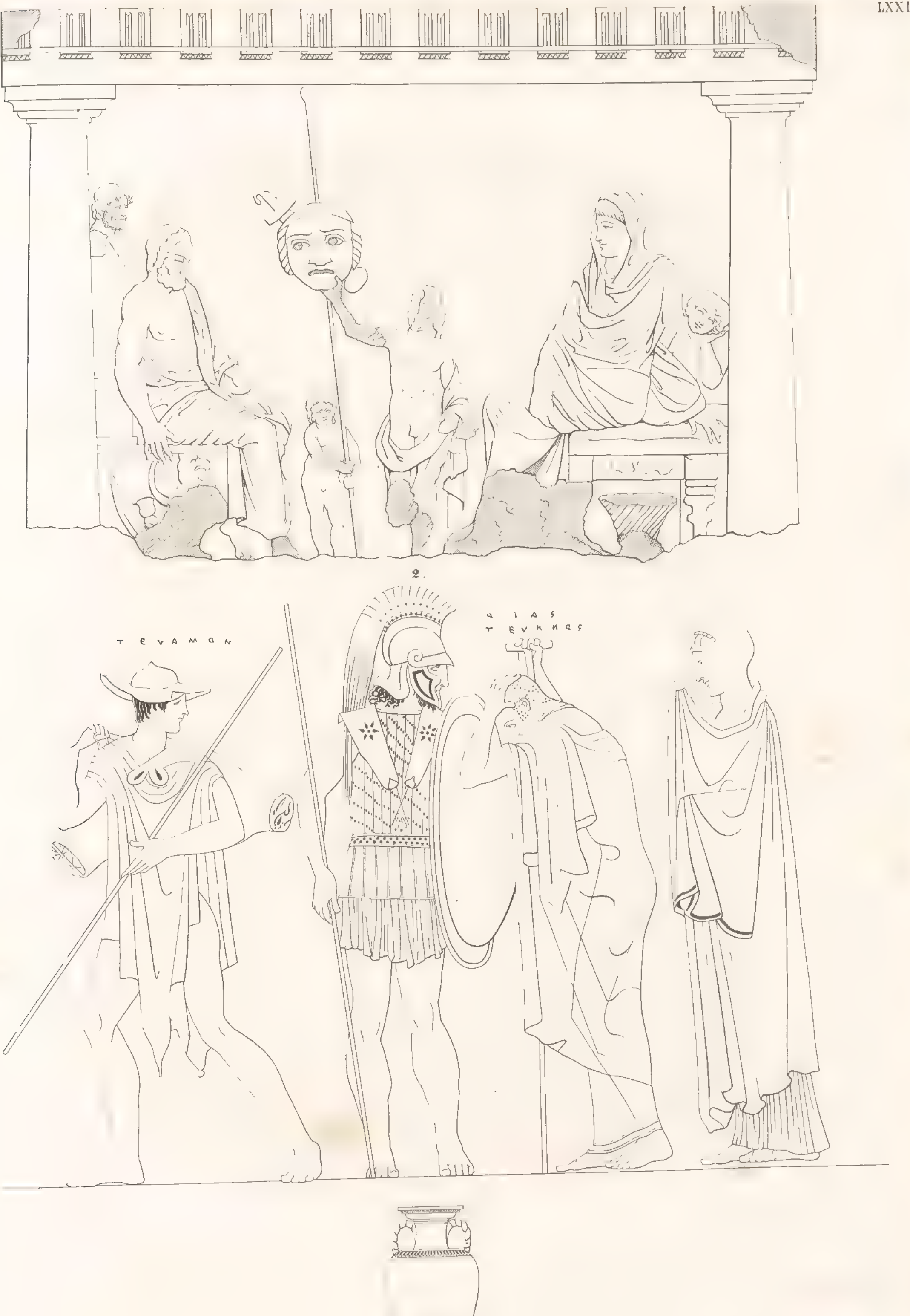
La langue et l'orthographe pourraient donner lieu à des observations auxquelles je n'ai pas le loisir de me livrer, et qui trouveront d'ailleurs dans mon illustre collègue, M. Boeckh, à qui j'ai communiqué ces inscriptions, un interprète bien plus habile. Je remarquerai seulement comme une faute, qui semble n'avoir pu provenir de l'inadvertance de l'ancien graveur ou de celle du copiste moderne, la formule ΑΡΤΑΞΕΡΞΕΥΣ ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΟΣ, répétée trois fois, sans qu'il y ait, sur le marbre ou dans la copie, la moindre apparence de lacune ou d'altération, et qui ne peut guère être un éolisme, comme Ὀδυσεῦς, pour Ὀδυσέος, *Odyss.* XXIV, 397, cf. Eustath. *ad h. l.*, bien qu'il y ait quelques traces de ce dialecte sur nos inscriptions. Cette locution vicieuse, si c'en est une effectivement, et non pas un idiotisme, tenait sans doute à l'incertitude qui régnait, chez les Grecs de cette partie de l'Asie, lorsqu'ils avaient à exprimer des noms ou des titres étrangers à leur langue. C'est ainsi que ce même nom d'*Artaxerxès*, écrit ici ΑΡΤΑΞΕΡΞΕΥΣ, est rendu plus correctement, sur le marbre de Tralles, par ΑΡΤΑΣΕΣΣΕΩ. Il en est de même du mot qui exprime sur cette inscription la dignité de *Satrape*, ΕΞΣΑΤΡΑΠΕΥΟΝΤΟΣ; lequel mot se reproduit, sur nos trois inscriptions de Mylasa, sous une forme différente, ΕΞΑΙΘΡΑΠΕΥΟΝΤΟΣ. Je présume que ces variations d'orthographe, sur des monumens du même âge et du même pays, tels que ceux-ci, tenaient à la prononciation de ces mots étrangers à la langue grecque; et, sous ce rapport, elles méritent quelque attention. Le nom de *Maussolle*, constamment écrit ΜΑΥΣΣΩΛΛΟΣ, comme il l'est sur les monnaies mêmes de ce prince, fournit d'ailleurs une preuve péremptoire que l'orthographe de nos inscriptions était parfaitement conforme à la prononciation locale, en même temps qu'elle s'éloignait, comme ce nom même, étranger par sa formation à la langue hellénique, de la prononciation grecque ordinaire. Les autres noms propres qui figurent dans nos inscriptions, appartiennent également à des dialectes indigènes, probablement à la langue des Cariens, ainsi que le nom du *Jupiter Labraundos*, la principale divinité de ce peuple, qui apparaît ici, à une seule lettre près, comme sur un marbre publié par Chandler, *Inscr. ant.* p. 18, n. XLIX, sous sa véritable forme, ΔΙΟΣ ΛΑΜΒΡΑΥΝΔΟΥ, laquelle s'est toujours rencontrée plus ou moins altérée dans le texte des auteurs anciens qui nous l'ont transmise; voy. à ce sujet les témoignages rassemblés dans la dissertation de Jablonski, *de Lingua Lycaonica*, *v.* Λάβρυς, t. III, p. 87-88 de ses *Opuscula*.

Mais ce qu'il y a de plus important à remarquer dans nos trois inscriptions de Mylasa, c'est la teneur même et le sujet de ces inscriptions, seuls monumens de ce genre, avec notre inscription de Tralles, qui soient encore parvenus jusqu'à nous, concernant cette famille de princes de la race d'*Hécatomnus*, dont la domination, continuée pendant presque toute la durée du quatrième siècle avant notre ère, acquit sur-tout tant d'illustration sous le règne de *Maussolle*, deuxième de ce nom. La plupart des notions historiques qui nous restent sur cette dynastie, ont été rassemblées par Sévin, *Mém. de l'Acad.* t. IX, p. 113-162; et les médailles qui lui appartiennent sont connues des antiquaires; voy. Eckhel, *D. N.* II, 596-8. Ces médailles offrent le nom de ces princes, ΜΑΥΣΣΩΛΛΟ, ΙΔΡΙΕΩΣ, ΠΙΞΟΔΑΡΟΥ, sans y ajouter aucune qualification; particularité qui aurait mérité d'être relevée par Eckhel, et qui s'explique par la situation où ils se trouvaient par rapport aux rois de Perse; situation parfaitement exprimée sur nos inscriptions, où des actes de justice souveraine, tels que la condamnation à mort d'un criminel d'état, sont attribués au *Roi de Perse*, ΒΑΣΙΛΕΥΣ. Le titre de *Satrape* donné aux princes de Carie, sur les inscriptions de Mylasa et sur celle de Tralles, titre emprunté de la hiérarchie persane, achève de mettre en évidence cette situation, bien mieux que ne l'auraient pu faire les témoignages des auteurs grecs contemporains, tels qu'Isocrate, Démosthène et Aristote, qui désignent *Hecatomnos*, *Maussollos* et *Idrieus* par les titres vagues et génériques de Ἐπίσταθμος, Isocrat. *apud* Harpocrat. *h. v.*, d'Ἄρχων, Demosthen. *apud* Harpocrat. *v.* Μαύσωλος, de Τύραννος, Aristot. *Œconom.* II, 390, et de Δυνάστης, Isocrat. *Philipp.* 43, ed. Coray; cf. Harpocrat. *v.* Ἰδριεύς; c'est donc un point d'histoire important, sur lequel la manière dont Strabon lui-même rapporte les successions de ces princes, et l'usurpation du plus jeune des trois frères, Pixodarus, lib. XIV, p. 657, aurait pu laisser encore quelques doutes, et qui se trouve définitivement fixé par des monumens du genre le plus authentique, tels que les nôtres.

La chronologie de ces princes, sujette aussi à plus d'une difficulté, par suite de l'altération du texte de Pline, qui rapporte en deux endroits différens, lib. XXXVI, 5, 4, et 6, 2, la mort de Maussolle, en la 2ᵉ année de la 100ᵉ olympiade, 302 de Rome, deux dates inconciliables, tandis qu'il résulte de toute une série de faits historiques et du témoignage exprès de Diodore, XVI, 36, que Maussolle mourut la 4ᵉ année de la 106ᵉ olympiade, 401 de Rome; cette chronologie, dis-je, reçoit de nos inscriptions de Mylasa des élémens nouveaux et positifs. La première de ces inscriptions, datée de la trente-neuvième année du règne d'Artaxerxès Mnémon, se trouve ainsi correspondre à l'an 365 avant notre ère; la seconde, qui date de la quarante-cinquième année du même règne, se rapporterait à l'an 359. Mais il y aurait, entre notre marbre, qui assigne au moins quarante-cinq ans de règne à Artaxerce II Mnémon, et la chronologie généralement admise, qui n'en compte que quarante-trois, une contradiction qui mérite d'être sérieusement discutée. Quoi qu'il en soit de cette difficulté, que je me contente de signaler ici, et à l'examen de laquelle ce ne saurait être

1.

2.



Lith. Delorme

ni le lieu ni l'instant de me livrer, la date de notre troisième inscription, qui appartient à la cinquième année du règne d'Artaxerce, suffit seule pour prouver que le monarque persan nommé en tête de cette inscription doit être Artaxerce III Ochus, dont le règne avait commencé vers l'an 361, ou au plus tard en 359 avant notre ère; d'où il suit, en se réglant sur l'ordre chronologique indiqué par nos inscriptions, que celle qui nous occupe, et qui se trouve en troisième lieu sur le marbre, est certainement de l'an 354, et seulement antérieure de deux années à la mort de Maussolle et à la construction du célèbre mausolée, commencée vers l'an 352; voy. *Amalthea*, III, 286. Il résulte en même temps du témoignage de ces inscriptions, que le roi de Perse nommé sur l'inscription de Tralles est ce même Artaxerce III Ochus, et non pas Artaxerce II Mnémon, comme je l'avais d'abord présumé, puisque le satrape du nom d'*Idrieus*, qui figure sur cette inscription, ne saurait être que le prince de ce nom, frère et successeur de Maussolle, qui régna sur toute la Carie après la mort d'Artémise, de l'an 350 à l'an 343, durant les années *onze* à *dix-huit* d'Artaxerce III. Mais il y a encore sur ce marbre de Tralles, comparé avec nos inscriptions de Mylasa, une difficulté assez grave, en ce qu'Idrieus y paraît avec le titre de Satrape, en la septième année du règne d'Artaxerce III, c'est-à-dire en l'an 352 avant notre ère; époque où Maussolle avait à peine cessé de vivre, et où sa veuve Artémise, qui lui survécut deux années, avait dû recueillir, conformément aux témoignages de l'histoire contemporaine, l'héritage entier de sa puissance. Cette difficulté avait frappé M. K. Ott. Müller, qui, dans une lettre particulière qu'il m'écrivait, supposait que le marbre de Tralles portait ΕΤΕΟΣΠΙΙΙΙ, au lieu de ΕΤΕΟΣΙΙΙΙΙΙΙ; ce qui ferait descendre la date de notre inscription deux années plus bas, en la neuvième année d'Artaxerce III, époque où Idrieus exerçait effectivement en Carie l'autorité de satrape. Cette idée est certainement très-ingénieuse, et la correction serait aisée à admettre. Toutefois je pense que, sans rien changer à la leçon du marbre antique, on peut supposer qu'Idrieus était investi, du vivant même de son frère Maussolle, de l'autorité de satrape sur cette portion de la Carie où était situé Tralles et son territoire. L'histoire de ces princes est si peu connue, et l'ordre de leur succession si mal déterminé, qu'on ne saurait guère trouver de difficulté à une pareille supposition. J'observe de plus que les monnaies d'Idrieus ressemblent tellement à celles de Maussolle, pour la fabrique comme pour les types, qu'il est impossible de n'y pas voir des monumens tout-à-fait contemporains : ce qui, joint à l'absence des monnaies d'Artémise, permettrait de croire que le nom d'Idrieus succéda immédiatement à celui de Maussolle dans tous les actes de l'autorité publique; et ce qui mettrait d'accord sur ce point l'inscription de Tralles avec la troisième des inscriptions de Mylasa. Je dois me contenter de signaler rapidement ici les principaux points sur lesquels devront porter les observations des savans qui entreprendront l'explication complète de ces monumens.

En ce qui concerne l'objet même et la teneur de nos inscriptions, on y trouve plus d'une notion neuve et importante concernant l'administration de ces cités grecques de l'Asie Mineure, qui jouissaient de l'*autonomie*, sous l'autorité directe du satrape indigène et sous la souveraineté éloignée du monarque persan. Ces actes rendus par l'assemblée publique des citoyens de Mylasa, et revêtus de la sanction des *trois tribus* dans lesquelles se trouvaient répartis les habitans jouissant des droits politiques, ont pour objet de prononcer la confiscation des biens de personnes qui s'étaient rendues coupables d'attentats plus ou moins graves envers Maussolle, laquelle confiscation devait avoir lieu, soit au profit de Maussolle lui-même, soit à celui de la ville. Nous ne possédions encore aucun monument public des villes grecques où cet acte de vengeance politique fût exprimé d'une manière aussi explicite qu'il l'est sur la seconde de nos inscriptions, en ces termes : *ἐξημίωσαν δημεύσει τῆς οὐσίης*, avec la clause qui garantissait aux acquéreurs la légitime possession de ces biens confisqués : *καὶ ἔγνωσαν τὰ κτήματα αὐτῶν δημόσια κεκλῆσθαι κυρίως τοῖς πριαμένοις*. Dans le premier cas, il s'agissait d'un complot dirigé par un individu nommé Araissis contre la vie de Maussolle, complot dont l'auteur avait été puni de mort par le jugement même du grand roi. Dans le second cas, c'était un attentat *contre la statue d'Hecatomnos*, bienfaiteur de la ville, et regardé, à raison de la dignité même de ce personnage, comme un acte sacrilége portant atteinte à toutes les propriétés sacrées, à toutes les illustrations nationales, lequel acte était puni de la confiscation au profit de la ville. Dans le troisième cas enfin, il s'agissait d'un complot plus grave, et accompagné de circonstances plus odieuses, puisque l'attentat dirigé contre la vie de Maussolle avait dû s'exécuter *dans le temple même de Japiter Labraundos*, à l'époque de la panégyris annuelle qui s'y célébrait, et que ce crime avait eu deux complices, dont les biens, vendus par l'autorité de la ville, avaient été destinés à accroître la fortune de Maussolle. Il y a dans cette troisième inscription des particularités curieuses qui ne se trouvent pas dans les autres, notamment celle-ci : *δίκην λαβόντος ἐν Σπίερων νόμῳ*, paroles dont l'interprétation me semble assez difficile, à moins qu'on ne lise, par un changement très-léger, *ἐν Σύρων νόμῳ*; d'où il résulterait que Manitas, l'auteur du complot, était un *Syrien*, qui avait été jugé *conformément à la loi de son pays*. Ce ne sont là, du reste, que des conjectures que je me contente d'exposer ici très-succinctement, et en attendant que M. Boeckh nous donne de ces curieuses inscriptions une explication, qui ne saurait manquer d'être aussi complète que satisfaisante sur tous les points.

Pag. 200, not. 3, ajoutez : J'ai reconnu depuis que M. Zannoni avait expliqué de la même manière le camée qui fait l'objet de cette note, en le reproduisant dans sa *Galler. di Firenze*, Camm. tav. XXIII, t. I, p. 171, sgg. Bien que cette explication du docte antiquaire florentin diffère de la mienne sur quelques points particuliers, ce n'en est pas moins pour moi un devoir de déclarer ici que le mérite d'avoir le premier reconnu le sujet du monument en question, appartient à ce savant trop tôt enlevé à la science, qu'il servait si utilement.

Je profiterai de cette occasion pour faire connaître à mes lecteurs, d'après un dessin très-réduit, au simple trait, mais que j'ai lieu de croire fidèle, une peinture nouvellement découverte à Pompeï, et restée encore inédite dans le musée royal Bourbon; voy. pl. LXXVI, n. 6. Cette peinture ornait une des murailles, celle qui se présente à droite du spectateur, dans le *tablinum* de la *maison* dite du *Poëte tragique*, maison charmante dans tous les détails de sa décoration intérieure, qui m'a fourni le sujet d'une publication particulière. On a cru d'abord y voir un *poëte récitant des vers* au milieu de ses amis; et peut-être cette opinion, suggérée par le nom de maison du poëte tragique que porte l'habitation elle-même, est-elle encore admise par quelques antiquaires napolitains. Mais il suffit de comparer cette peinture avec celle d'Herculanum, qui représente certainement *Oreste en Tauride*, au moment où il est reconnu par *Iphigénie*, dont la lettre, destinée à son frère, est lue à haute voix par *Pylade*, *Pittur. d'Ercolan.* t. I, tav. XI, p. 56-57, pour être convaincu que c'est ici le même sujet, conçu à-peu-près de la même manière, sauf quelques variantes de détail, qui servent de plus en plus à constater avec quelle liberté d'exécution, avec quelle facilité de travail les artistes grecs, même ceux du dernier ordre et du dernier âge, reproduisaient des compositions fixées par un habile maître, toujours en y introduisant quelque circonstance nouvelle. *Pylade* se reconnaît ici absolument

dans la même attitude, assis sur le même meuble, avec la lettre qu'il tient déployée de la main gauche. *Iphigénie*, mieux caractérisée en qualité de *prêtresse* par le *diadème radié* qui orne sa tête sous le *voile* qui la couvre, apparaît dans cette même attitude significative que j'ai signalée ailleurs comme propre à ce personnage, c'est à savoir, le coude appuyé sur sa main, et soutenant ainsi sa tête, où se peint une préoccupation douloureuse; voy. *Orestéide*, p. 132 : d'où résulte encore un nouvel exemple de ces attitudes consacrées, qui ajoute un motif de plus à la certitude de mon explication, en même temps qu'à la justesse de ma doctrine. *Oreste* se reconnaîtrait plus difficilement à la manière dont il est représenté *demi-nu*, dans un costume qui convient plutôt à une femme, avec les cheveux épars et tombant en longues tresses sur ses épaules, s'il n'était évident que l'artiste ancien avait commis ici une méprise qu'il a cherché à réparer, en ajoutant après coup à la figure d'Oreste une partie qui ne laissât aucun doute sur le sexe de ce personnage, et sans doute aussi *l'épée* appuyée contre son genou, à l'effet d'indiquer le héros. C'est ce que m'apprend l'antiquaire napolitain à l'amitié duquel j'ai dû ce dessin, accompagné d'une note dont je transcris ici les propres expressions : « La Figura mezza nuda, « al cui ginocchio è appoggiata una spada, ha dovuto essere dall' « antico pittore rappresentata per isbaglio come una donna, « mentre egli stesso gli ha adattato posteriormente il distintivo « virile. » Les trois principaux personnages ainsi déterminés, il est curieux de retrouver, dans les quatre autres figures placées en arrière sur le second plan, toutes variées dans leur disposition relative comme dans leur ajustement et leur attitude particulière, les quatre figures correspondantes de la peinture d'Herculanum; c'est à savoir, d'un côté, *Diane* avec l'*arc* à la main, le *carquois* derrière l'épaule, et le *nimbe* autour de la tête, qui ne permettent pas de méconnaître la *déesse* de la Tauride, et près d'elle une *Femme voilée*, qui doit être la gardienne de son sanctuaire, l'une des prêtresses vouées à son culte; du côté opposé, un groupe d'une *vieille Femme voilée* et d'un *Vieillard barbu*, dont la physionomie sauvage, les *cheveux*, la *barbe* et la *moustache* hérissés, tels qu'on les voit à la plupart des figures de personnages barbares, voy. mes *Observat. sur le Gladiateur mourant du Capitole*, p. 9 et suiv., indiquent de manière à ce qu'on ne puisse s'y méprendre les *habitans de la Tauride*, témoins naturels de la scène qui se passe sous leurs yeux, et dont leur pays est le théâtre. On observera que ces quatre figures ne se montrent ici qu'*en buste*, au moyen d'une double barrière derrière laquelle elles sont placées, et qui est sur notre peinture un moyen équivalent à celui qu'on voit employé sur tant de vases peints, où les dieux suprêmes présidant à l'action, et les personnages épisodiques servant à indiquer le lieu de la scène, sont représentés *en demi-figures*. La *barrière* indiquée en avant de *Diane* et de sa *prêtresse*, est proprement l'espèce de *balustrade*, ἔρυμα, *pluteus*, qui entourait le *sanctuaire* dans plusieurs temples grecs, et qui est désignée par ces paroles d'Euripide, *Andromach.* 1112 : ἔρχεται δ' ἀνακτόρων ΚΡΗΠΙΔΟΣ ἐντὸς; voy. *Odysséide*, p. 329, note; et, du reste, on ne saurait douter que l'intention du peintre n'ait été de représenter ici le *temple* de *Diane*, dans l'édifice soutenu par des colonnes, avec un ample *peripetasma*, suspendu au plafond qui apparaît ici en perspective; voy. un exemple curieux de ces sortes de *barrières*, soit *pleines*, soit *à jour*, sur une rare médaille grecque impériale, de *Byblos*, ΙΕΡΑC ΒΥΒΛΟΥ, représentant, au revers de la tête de Macrin, ΑΥΤ. ΚΑΙC. ΜΑΚΡΙΝΟC CΕΒ., le temple d'*Astarté*, avec l'enceinte sacrée, le *téménos*, qui s'y trouvait joint, et au centre duquel s'élevait une *pyramide* entourée à sa base d'une *balustrade*; j'ai fait graver sur la vignette 14, p. 410, deux exemplaires de cette médaille qui se trouvent au cabinet du Roi, l'un et l'autre encore inédits, et les seuls même que j'en aie vus jusqu'ici. L'autre *barrière*, représentée sur notre peinture de Pompeï, consistant en un simple mur d'appui couvert d'une tenture, a pour objet d'isoler de l'enceinte sacrée où se passe l'action les personnages épisodiques d'un ordre secondaire qui en sont les témoins. Tout est donc représenté ici de la manière la plus sensible et la plus heureuse, avec toutes les circonstances propres au sujet, avec toutes les données fournies par la tradition héroïque, comme dans la peinture d'Herculanum déjà connue depuis plus d'un siècle, en même temps qu'avec des détails neufs et d'une manière toujours originale; et ce serait se livrer à un travail superflu, que de réfuter la nouvelle explication donnée de cette peinture d'Herculanum, et appliquée aussi à la nôtre par M. le chanoine Jorio, qui a cru reconnaître sur l'une et sur l'autre *Oreste malade* soigné par sa sœur *Électre*, et assis au milieu de ses amis, un desquels lit l'*oracle d'Apollon*, qui lui ordonne d'enlever la statue de Diane Taurique; voy. *Peint. anc. du Mus. royal Bourbon*, n. 661, p. 64, 2ᵉ édit. Je me borne à énoncer cette opinion de l'antiquaire napolitain, qui ne paraît pas avoir obtenu l'assentiment des académiciens actuels d'Herculanum, puisqu'en reproduisant cette peinture dans le *Real Mus. Borbon.* t. VII, tav. LIII, M. Quaranta a suivi l'ancienne dénomination; et j'ajoute qu'une troisième répétition du même sujet, réduite aux personnages d'*Oreste*, d'*Iphigénie* et de *Pylade*, tous les trois dans la même attitude, s'est encore retrouvée tout récemment à Pompeï, et se voit maintenant au musée de Naples, Jorio, n. 756, p. 75; ce qui atteste de plus en plus le mérite de la composition originale, et l'intérêt qu'elle inspirait aux anciens habitans de cette poétique cité.

Pag. 209, not. 4. — Le dessin de cette urne a été reproduit par M. Inghirami, dans sa *Galler. omer.* tav. CXIV, t. II, p. 154 5, avec une explication différente de la mienne. C'est au lecteur, qui a le monument sous les yeux, et qui peut comparer les deux interprétations qu'on en propose, d'apprécier la justesse et le mérite de l'une et de l'autre.

Pag. 216, not. 3. — Je m'étais trompé en regardant cet autel comme *inédit*; il avait été publié depuis long-temps dans les *Antiq. rom.* p. VI, tab. 116, de Boissard, dont on sait que les planches ont été reproduites dans le recueil de Gruter; et celle-ci s'y retrouve en effet, p. MCXLVIII, n. 6. A cette époque, et bien long-temps encore après, ce beau monument était placé dans les jardins du Vatican, d'où il n'a sans doute été retiré que pour être transporté dans le nouveau musée Chiaramonti; c'est cette circonstance qui l'avait dérobé à l'attention des antiquaires, et c'est aussi la même raison qui me l'avait fait croire inédit.

Pag. 222, note, ajoutez : D'après un nouvel examen de ce passage curieux, je crois que l'inscription rapportée par Pausanias devait être ΑΛΥΒΑΝΤΑ, comme l'avait présumé M. Siebelis, en se fondant principalement sur le témoignage de Suidas, *v.* Εὔθυμος, où il est dit que l'Athlète Locrien ἠγωνίσατο πρὸς τὸν Ἥρωα Ἀλύβαντα. Mais il y aurait encore, sur le nom Ἀλύβας donné au *Héros* ou *Génie* malfaisant de Témesse, plus d'une observation à faire, d'après le rapport qu'offre ce nom avec celui d'Ἀλίβας, qui désignait chez les Grecs la *mort* en général, et un *fleuve de l'empire des morts* en particulier, Suidas, *v.* Ἀλίβας· ὁ νεκρὸς, ἢ ποταμὸς ἐν Ἅιδου; add. Suid. *v.* Κῆρ, cf. Hesych. *vv.* Ἀλιβας et Ἀλίβαντες; Magn. Etymol. *v.* Ἀλίβας. C'est à cette signification vulgaire des mots ἀλίβας et ἀλίβαντες, Plat. *Republ.* III, p. 387, C (t. VI, 263, Bipont.), καὶ ἐνέρους, καὶ ἀλίβαντας, que fait allusion une plaisanterie de Lucien, dans sa *Nécyomancie*, § 20, t. III, p. 26, Bipont., φυλῆς Ἀλιβαντίδος; vid. Interpr. Lucian. *ad h. l.* et *ad* Hesych. *ll. ll.*; et l'on conçoit combien ce nom

d'Ἀλίβας, entendu de cette manière, pouvait aisément s'appliquer au *Génie de la mort*, ΑΛΥΒΑΣ, représenté dans la peinture en question. On ne saurait voir en effet dans Ἀλύβας et Ἀλίβας que deux formes différentes d'un même mot, l'une et l'autre avec la même signification, puisque le nom Ἀλύβας, donné à un pays d'Italie dans les *Anecdota* de Bekker, 1317, se lit, dans Hésychius, écrit indifféremment Ἀλύβας et Ἀλίβας, Hesych. *hh. vv.*; et l'on remarquera de plus ici que ce même nom d'un Héros local et d'un Génie malfaisant désigne un *pays d'Italie*, qui paraît avoir fait partie du territoire de Métaponte, au témoignage d'Étienne de Byzance, *v.* Ἀλύβας; cf. Tzetz. *Chiliad.* XII, *Hist.* 404, v. 325, ed. Kiessling. : Ἀλύβας δ' ἡ Μετάποντος πόλις τῆς Ἰταλίας. Mais il résulte encore de ce nouveau rapport de nom une notion neuve et curieuse; c'est que cette homonymie était due à l'influence de la colonie de Sybaris, qui eut part à la fondation achéenne de Métaponte; puisque le *monstre* Ἀλύβας, *ravisseur de Femmes*, était une fable essentiellement sybaritaine, dont la première idée et le premier siége se retrouvent dans les traditions des Locriens du Parnasse, métropole de Sybaris; voy. Antonin. Liberal. *Metam.* c. VIII, p. 54-60. Ce rapprochement, qui n'avait été encore indiqué par personne, pas même par M. le duc de Luynes, qui a discuté récemment, dans son bel ouvrage intitulé *Métaponte*, les traditions mythologiques relatives à cette ville célèbre, me semble ajouter plus d'intérêt encore au monument si curieux à tant d'égards que nous a fait connaître Pausanias. Peut-être même serait-il possible d'expliquer, d'après cette fable sybaritaine, transportée à Métaponte aussi bien qu'à Temesa, le type de la rare médaille de Métaponte, qui offre un *Homme à tête de taureau*, où l'on a vu le *Minotaure*, fable étrangère à l'âge historique de Métaponte; voy. M. le duc de Luynes, *Métaponte*, p. 25; tandis que la figure en question rappellerait, sous une autre forme, le monstre célébré dans les traditions locales de Sybaris et de sa métropole, lesquelles durent avoir cours dans ses colonies. Mais ce n'est là qu'une conjecture que je me contente d'indiquer, sans y attacher trop d'importance.

Pag. 222, not. 3, lign. 20. — Sur l'*Asphodèle*, employé avec une intention funéraire, le témoignage classique que j'aurais dû citer est celui-ci de Lucien, *in Necyomant.* § 21 : ὡς εἰπὼν πάλιν ᾤχετο (ὁ Τειρεσίας) καθ' ἈΣΦΟΔΕΛΟΝ λειμῶνα, qui se fonde sur l'ancienne tradition homérique, *Odyss.* XI, 538 et 572; cf. *Schol. in Odyss.* Λ, 529, ed. Buttmann. 388 : διὰ τὸ Περσεφόνης εἶναι λειμῶνα τὸν τόπον.

Pag. 225, not. 1. — Ce vase a été publié par M. Éd. Gerhard, *Antike Bildwerke*, taf. LVI, 1, qui y a vu un *Amor mit Kaninchen*. Je n'ai pas de raison pour renoncer à mon opinion; et j'ignore d'après quels motifs ce savant a formé la sienne; mais je crois pouvoir citer encore à l'appui de mes idées, sur la signification symbolique de l'attitude horizontale propre au Génie funèbre, une coupe de Canino représentant un *Héros à cheval*, derrière lequel vole, dans cette position horizontale, un *Génie vêtu et ailé*, qui tient de chaque main une *couronne*; composition remarquable, dont tous les élémens, y compris les deux *oiseaux* dans le champ de la peinture, et le *serpent* sous les pas du cheval, se rapportent manifestement à une intention funéraire. Cette coupe a été publiée récemment par M. Micali, tav. LXXXVII, 3.

Pag. 226, not. 1. — M. Éd. Gerhard, qui a publié également ce fragment du Vatican, *Ant. Bildwerke*, taf. LXXVII, 3, l'a expliqué de la même manière que moi, comme un *Génie de la mort* foulant aux pieds *l'âme humaine* représentée en *Psyché*. Mais je remarque qu'un autre fragment, appartenant à une figure semblable, avait été publié dans les *Monum. ined.* de Winckelmann, n. 152; c'est la *jambe droite* de la figure en question; et l'on observera dans ce fragment une particularité puisée sans doute dans le même motif, c'est à savoir, que cette figure avait auprès d'elle un *grand flambeau renversé*.

Même page, not. 3, ajoutez : Ce camée n'était pas inédit, comme je l'avais cru; il avait été publié par M. Zannoni, dans sa *Galler. di Firenz.* Camm. tav. XVIII, 4, t. I, p. 130, et auparavant encore par Gori, *Mus. Florent.* Gemm. t. I, tab. LXXIX, n. 7.

Pag. 228, not. 1, ajoutez : J'aurais dû citer ici les recherches de M. Boettiger, qui a réuni, dans un article intitulé : *das Namensfest*, tous les témoignages concernant ce trait de mœurs grecques; voy. son *Amalthea*, I, 55-57.

Pag. 229, not. 1, ajoutez : Un critique a contesté l'explication que j'ai donnée de ce groupe, en proposant à son tour une interprétation nouvelle, d'après laquelle il faudrait y voir *l'Amour recevant Vénus enfant*; voy. les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. II, p. 320-26. Je pourrais peut-être, avec quelque avantage, soutenir ma propre opinion, et sur-tout combattre celle que l'on m'oppose; mais c'est un soin que j'aime mieux laisser à mes lecteurs. Je me contente de citer ici, à l'appui de mes idées, les médailles de Mélos, qui offrent un type analogue au bronze de Florence, c'est à savoir, la *Fortune* ou *la Ville personnifiée*, ΤΥΧΗ, *portant un enfant nouveau-né*; voy. Sestini, *Medagl. ant. Greche*, tav. XIV, fig. 1, p. 100.

Pag. 231, not. 4, lign. 5, ajoutez : A l'appui de ce passage d'Euripide, et des inductions que j'en ai tirées, je citerai encore deux autres témoignages du même poëte concernant les *sacrifices* célébrés à l'occasion de la *naissance*, γενέθλια, en l'honneur des *Dieux qui y présidaient*, γενέταις θεοῖσιν, *Ion.* 653 et 1130; cf. *Supplic.* 592, et Barnes, *ad hh. ll.*; et je profiterai de cette occasion pour corriger la faute que j'ai commise, dans la note qui suit, et précédemment encore, p. 180, note, en faisant de *Télétès*, une personnification du *Génie de l'initiation*. Outre que le mot de *Télétès*, avec cette signification, ne serait pas grec, je ne pouvais voir une personnification du sexe masculin dans une figure de *Femme*, qualifiée avec raison par M. Gerhard du nom de *Télété*, l'*Initiation* elle-même. C'était donc de ma part une pure distraction que je n'ai pas tardé à reconnaître, et qu'on ne saurait, sans une extrême rigueur, m'imputer à tort.

Pag. 232, not. 2, ajoutez : La science s'est enrichie nouvellement de plusieurs vases peints trouvés dans les fouilles de Canino, relatifs à l'*enfance* et à l'*éducation d'Achille*; voy. Gerhard, *Rapport*, p. 153, n. 407. Sur l'un de ces vases, qui est une grande patère de la collection Feoli, publiée par M. Micali, tav. LXXVII, 1, *Achille enfant* est tenu par *Pélée*, qui le présente au *centaure Chiron*, et qui est suivi par *Thétis*, accompagnée de plusieurs figures. Une autre composition à-peu-près pareille, avec les noms des principaux personnages écrits de la manière accoutumée, ΓΕLΕVS, AXILEVS, XIPON, se recommande encore par le nom de son auteur, *Prachias*, d'après l'inscription qui s'y lit : ΠΡΑΧΙΑΣ ΕΛΡΑΦΣΕ. Ce vase fait partie de la collection de Canino, et l'artiste qui y est nommé est un de ceux dont les noms, récemment ajoutés à l'histoire de l'art antique, pourraien enrichir le catalogue trop incomplet que j'en ai publié dans ma *Lettre à M. Schorn*. Le plus curieux de tous ces vases, du même sujet, est celui du *Musée étrusque*, n. 1499, qui paraît sorti d'une fabrique proprement étrusque, d'après le nom *Arnthe*, *Arans*, gravé *al sgraffito* sur une des anses, et d'après les noms Πελει,

Αχλει, Ψιεχν, écrits sous une forme étrusque et en caractères de cette langue, voy. Gerhard, *Rapport*, p. 175, not. 677

Pag. 233, not. 3, ajoutez : Il n'est pas inutile d'avertir ici que la pierre publiée sous le numéro suivant, 196, représentant un *jeune Homme* qui porte un *trochus* sur son épaule gauche, est un ouvrage moderne de Picler le jeune; c'est ce qu'atteste Amaduzzi, *Sagg. di Corton.* IX, 145. Raspe, qui a reproduit cette pierre, pl. XLVII, n. 7981, n'avait sans doute pas eu connaissance de cet avis donné par l'antiquaire romain; et d'autres pourraient s'y tromper encore après Raspe, sur la foi de Winckelmann.

Pag. 235, not. 1, ajoutez : J'ai reconnu depuis que cette inscription, qui était il y a quelques années encastrée dans le mur extérieur d'une maison de Venise, celle de M. Weber, avait été publiée et expliquée par M. Rinck, dans le *Kunstblatt*, de 1828, n. 44, 2

Pag. 236, not. 1, ajoutez : J'aurais mieux fait de citer une remarque que cette inscription, ΑΗΛΟΣΙΑ, pour ΔΗΜΟΣΙΑ, avait suggérée à M. Welcker, dans son *Zeitschrift*, p. 242, 2). Ce savant avait eu connaissance de notre vase, qui lui avait paru d'un grand intérêt, quoique le sujet n'en eût pas été compris, *auf einer, obwohl nicht verstandnen, doch vorzüglich beachtenswerthen Vase.* Je me félicite de m'être rencontré de cette manière avec M. Welcker; mais je regrette de n'avoir pu encore, à l'heure qu'il est, me procurer la *feuille de supplément de la gazette littéraire d'Iéna* de 1815, p. 295, dans laquelle ce savant rappelle qu'il avait fait quelques observations sur ce vase curieux.

ODYSSÉIDE.

Pag. 252, not. 5, lign. 10, ajoutez après le mot ΟΙΚΙΣΤΑΣ : On en connaît d'autres avec le même type et l'inscription : ΚΡΟΤΩΝΙΑΤΑΣ; une desquelles est gravée dans le *Mus. Hunter.* tab. 22, fig. XII.

Pag. 256, not. 1, ajoutez : Il est fait allusion à ces représentations mimiques, dont le trait en question de la vie de Pâris avait fourni le sujet, dans un passage d'Apulée, *Miles.* X, où il est parlé des *danses pyrrhiques* exécutées à la manière grecque par des jeunes gens des deux sexes, et suivies de la *scène de Pâris, Paridis scena disponitur;* voy. sur ce passage curieux, et sur les témoignages divers qui s'y rapportent, la note de Meursius, *ad* Lycophron. 249, t. III, p. 1210-1, ed. Müller.

Pag. 261, not. 1, ajoutez : Sur ce mythe obscur et difficile de Mercure envoyé auprès des trois Parques, voy. Hermann, *Mythologie der Lyriker*, S. 13, not., et Manso, *über die Parcen*, p. 509, *b*).

Pag. 282, not. 9, ajoutez : Il existait depuis long-temps, dans notre cabinet des antiques, un fragment de terre cuite à-peu-près pareil, représentant, avec quelques différences d'exécution, le même personnage dans la même attitude; et je suis maintenant disposé à croire que cette figure, semblable à la statue d'Égine, qui a été reconnue aussi pour *Pâris* par la plupart des antiquaires, Schorn, *Beschreibung der Glyptothek*, n. 67, p. 58, faisait partie d'une composition imitée de celle qui décorait l'un des frontons du célèbre temple d'Égine; voy. dans le choix de *Monumens de l'art antique*, publié par M. K. Ott. Müller, pl. VII, n. 29, fig. i, la figure en question d'*Archer phrygien.* Nous avons un exemple analogue dans les bas-reliefs en terre cuite dorée fixés comme ornement à l'intérieur du tombeau d'Armento; la frise du temple de Phigalie se trouvait presque entièrement reproduite dans ces bas-reliefs, dont je possède moi-même quelques fragmens; et rien n'est plus conforme aux habitudes de l'art antique que ces sortes d'imitations, en terre cuite, de compositions qui ornaient, soit les frontons, soit les entablemens des principaux édifices de la Grèce.

Pag. 285, not. 5, ajoutez : Je rappelle à cette occasion le trait rapporté par Tacite, *Annal.* II, 13, de Germanicus faisant, durant la nuit, l'inspection de son camp, avec un seul compagnon, et *déguisé sous une peau de bête fauve* : « per occulta « et vigilibus ignara, comite uno, contectus humeros FERINA « PELLE. » Je ne prétends pas que, du siècle d'Homère à celui de Tacite, l'exemple de Diomède et de Germanicus ait dû constituer une pratique générale; mais ce n'en est pas moins un rapprochement curieux que j'ai dû signaler ici à l'attention de mes lecteurs.

Pag. 289, lig. 11, ajoutez la note suivante : Une partie des observations qui viennent d'être faites a été exposée tout récemment par M. Welcker, *Annal. de l'Instit. archéol.* t. V, p. 162, contre l'ancienne dénomination de *Victoire et Thémistocle*, donnée à ce bas-relief, et reproduite par M. de Clarac, *Mus. du Louvre*, pl. 223, n. 255. Je dois donc me féliciter de me trouver ici d'accord, sur presque tous les points, avec le célèbre professeur de Bonn. Il n'a pas non plus échappé à la sagacité de ce savant que notre bas-relief et toutes ses répétitions antiques provenaient de *stèles sépulcrales;* ce qui ne paraît pas avoir été remarqué par M. K. Ott. Müller, d'après la manière dont il désigne ce marbre, comme représentant *un* Guerrier vainqueur, *qui fait hommage de sa victoire* à Minerve Poliade; voy. son choix de *Monum. de l'art antique*, pl. XIV, n. 48 : opinion déjà exposée avec plus de détails par le même savant, dans l'*Amalthea*, III, 48-52, taf. V, au sujet d'un marbre de la collection Blundell, qui serait la troisième répétition du même type.

Pag. 290, lig. 7, après le mot *étrusque*, ajoutez la note suivante : M. Micali, qui cite ce *miroir*, dans sa *Storia degl. ant. popol. ital.* t. III, p. 86, déclare qu'il est de *travail moderne*. Malgré l'assurance avec laquelle s'exprime cet écrivain, je ne crains pas d'affirmer à mon tour qu'il est complétement dans l'erreur à cet égard; et je m'autorise de l'opinion de M. le professeur Orioli, qui connaît mieux que personne le monument dont il s'agit, et dont l'opinion a beaucoup plus de poids à mes yeux que celle de M. Micali.

Pag. 315, not. 1, ajoutez : Le bas-relief dont il est ici question, et que je publie pl. LXVII A, n. 2, est encastré dans le mur de l'escalier, à droite du Casino, par lequel on descend de la terrasse supérieure dans les jardins. La hauteur à laquelle il est placé, au-dessus d'une corniche assez saillante, a dû le dérober à l'attention des antiquaires; et la situation incommode où il faut se mettre pour le dessiner ou pour l'examiner de près, ne laisse pas d'ajouter quelque intérêt au dessin très-soigneusement exécuté que j'en ai fait faire, sous mes yeux, en 1827. En relisant avec plus d'attention la note de Zoëga, telle que M. Welcker l'a transcrite dans sa *Thebaïs*, n. 247, j'ai reconnu que cette description de Zoëga s'appliquait au bas-relief du

sarcophage, qui représentait, suivant lui, la *prise de Thèbes par les Épigones;* tandis que notre bas-relief, placé tout auprès de celui-là, lui avait offert, comme à moi, un sujet relatif au *premier siége de Thèbes.* Je me trouve donc tout-à-fait d'accord avec Zoëga dans la manière dont j'ai d'abord envisagé ce rare et curieux monument; il ne me reste plus qu'à en donner ici la description succincte.

La composition consiste en *dix-neuf figures*, qui se développent sous les yeux du spectateur, de gauche à droite, toutes plus ou moins maltraitées par le temps ou par la main des hommes, mais qui portent encore, dans les parties antiques faciles à distinguer des restaurations modernes, l'empreinte d'un bon travail romain, probablement du IIe siècle. Cette composition offre les principales circonstances de la *première guerre de Thèbes*, représentées au moyen de quelques groupes qui se suivent, de cette manière abrégée qui accuse dans le modèle de ce bas-relief romain l'œuvre de quelque ancienne école grecque.

Le premier groupe, composé de *cinq figures*, a rapport au *séjour des Argiens à Némée;* circonstance importante, comme l'on sait, parce qu'elle avait donné lieu à l'origine des jeux Néméens, causée par la mort d'Opheltès. Cette circonstance est exprimée par le personnage d'*Hypsipyle*, telle qu'elle est ici représentée, sous les traits d'une *vieille Nourrice*, dans une attitude suppliante, invoquant la protection des Héros argiens contre le ressentiment du père d'Opheltès. Les *deux Guerriers* qui semblent la prendre sous leur appui sont sans doute *Adraste* et *Tydée*, les chefs de l'expédition argienne; le *Vieillard barbu* qui apparaît sur un second plan, la tête appuyée sur sa main, dans une attitude pensive et affligée, doit être *Lycurgue*, roi-pontife de Némée; et le groupe du *Héros*, armé d'une épée nue, qu'une *Femme voilée* semble retenir de la main droite, a sans doute rapport à quelque trait particulier de la *Thébaïde*, sujet de tant de poésies cycliques; voy. les *Thebaïdis cyclicæ Reliquiæ*, de M. Leutsch, Gotting. 1830.

Le *siége de Thèbes* est représenté dans le groupe suivant, qui occupe le milieu du bas-relief, au moyen de trois circonstances principales, c'est à savoir, *Capanée*, qui monte audacieusement à l'*échelle* dressée contre les murs de Thèbes; *Amphiaraüs*, debout sur son *char* et penché en avant, au moment où il est englouti dans le sein de la *Terre*, laquelle est ici personnifiée par une figure de *Femme* à demi couchée sous les pieds des chevaux; et enfin *trois Héros grecs*, sans doute *Parthénopée, Hippomédon*, et *Mécisthée* ou *Étéoclas*, étendus morts sur un *bûcher commun :* manière sensible d'exprimer les nombreux accidens de cette guerre fatale. La troisième partie du bas-relief a rapport aux tragiques événemens qui constituent, dans le drame de la Thébaïde, la part de la famille d'Œdipe; les *deux Guerriers* qui s'entre-tuent représentent, à n'en pas douter, le combat fratricide d'*Étéocle* et de *Polynice;* et le groupe qui suit, et dont le sujet n'avait pas échappé à la sagacité de Zoëga, nous montre le *corps de Polynice* soutenu entre les bras d'*Ismène* et d'*Antigone*, avec les *deux satellites* qui veillent à l'entrée du *tombeau d'Étéocle :* en sorte que, dans cette suite de figures qui se succèdent et s'enchaînent presque sans interruption, tout en formant trois scènes distinctes, se trouve représenté le cycle entier de la première Thébaïde; espèce de trilogie figurée, d'une composition aussi heureuse qu'expressive, dont il ne s'était pas encore rencontré d'exemple si intéressant sur aucun des monumens de l'art antique; ce qui rend plus difficile à comprendre comment un pareil monument a pu rester si long temps inconnu ou indifférent à cette foule d'antiquaires, qui depuis deux siècles n'ont cessé de visiter la villa Pamfili.

Pag. 315, not. 2, lign. 18. — J'ai cru devoir supprimer la pl. LVII B, qui était annoncée; le dessin que j'ai reçu de la statue capitoline n'ayant pas répondu à mon attente.

Même page, même note, ajoutez : Le groupe du *Pædagogue* et du *jeune Niobide*, que je fais connaître à mes lecteurs, d'après un excellent dessin que je dois à l'amitié de M. Ramey fils, l'un de nos plus habiles statuaires, voy. pl. LXXIX, n. 3, mérite sous plusieurs rapports de fixer l'attention des amis de l'art et de l'antiquité. Ce groupe fut trouvé, en 1830, dans les ruines d'un édifice romain, en travaillant aux fortifications de Soissons; voy. les détails qui ont été donnés sur cette découverte, dans le *Bulletin de l'Instit. archéolog.* 1832, juin, p. 145-147. Il appartenait, à n'en pas douter, à une représentation de la *Famille de Niobé* exécutée, ou plutôt transportée dans la Gaule, à quelque époque de l'empire; le marbre, qui est grec, à ce qu'on assure, et la sculpture, qui est d'un travail lourd et d'une exécution grossière, tels qu'on les voit à certains ouvrages grecs du Bas-Empire, prouvent en effet que ce doit être là un de ces monumens de la dernière période de l'art antique, exécutés dans les ateliers de la Grèce, qui se transportaient sur tous les points de l'empire, suivant le besoin qu'on en avait pour quelque décoration monumentale. L'intérêt que devait offrir la composition originale, le haut mérite d'art qui y brillait, et l'heureux emploi qui s'en pouvait faire pour l'ornement des grands édifices publics, soit dans les frontons, soit dans les frises, comme le prouve l'usage qui s'en fit aussi, avec quelques modifications de détail, pour la décoration des sarcophages; tous ces motifs nous expliquent suffisamment combien il dut se faire, dans l'antiquité, de répétitions de cette superbe composition, et comment une de ces répétitions put arriver dans la Gaule. Indépendamment de la célèbre collection de Florence, qui doit être une des meilleures répétitions qu'ait eues l'antiquité, on connaît plusieurs figures isolées qui appartiennent à d'autres collections semblables. Ainsi, pour ne pas sortir du sujet que nous offre notre groupe de Soissons, il existe à Rome, dans le musée Chiaramonti, une statue du *plus jeune des Niobides*, qui, d'après certaines ruptures qu'on y remarque, doit avoir fait partie d'un groupe, d'une composition pareille à celui-là, et d'un style égal à celui de Florence; et je puis citer encore, sur la foi de M. Ramey, une belle tête du *même Niobide*, qui se trouve aussi à Rome, dans les magasins du Vatican, et qui proviendrait d'une quatrième répétition de la même figure. Quoi qu'il en soit, il suffit de jeter les yeux sur le dessin que je présente du groupe de Soissons, pour reconnaître l'analogie complète qu'il offre, dans l'ensemble, avec les deux figures du *Pædagogue* et du *jeune Niobide*, qui se trouvent maintenant isolées dans la galerie de Florence; voy. Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. IV, statue, t. I, tav. 11 et 15, et qui avaient été aussi disposées isolément dans le projet de restauration conçu par l'habile architecte anglais, M. Cockerell, tel que l'a reproduit à son tour M. Zannoni, *ibid.* t. II, tav. 76, fig. 11 et 13. Il a donc suffi de l'apparition de ce monument pour détruire toutes les suppositions sur lesquelles était fondé le travail, d'ailleurs très-ingénieux, de l'artiste anglais; mais ce ne sera certainement pas là tout ce qui résultera de plus utile de la découverte de notre groupe; il pourra servir de base à une meilleure restauration de cette famille entière de statues, toujours d'après l'idée, qui paraît maintenant plus vraisemblable que jamais, qu'elles ont dû former la décoration d'un fronton.

En effet, la négligence avec laquelle sont traitées les parties qu'on ne voit pas, notamment dans les draperies et la jambe gauche du *Pædagogue* de notre groupe, prouve que ce monument était placé de manière à n'être vu qu'en face, et à une certaine distance. De plus, la manière dont le groupe est composé, et la hauteur à laquelle il atteint, au moyen de la jambe

droite du *Pædagogue* placée sur un rocher, en avant du tronc d'arbre, offrent une combinaison d'attitude et de mouvement étrangère au type florentin, qui semble avoir eu pour objet de faire servir ce groupe de pendant à celui de *Niobé* et de la *jeune Niobide*. A l'appui de cette idée, qui est aussi celle de M. Ramey, je ferai remarquer que l'âge de cette jeune fille, dans le groupe de Florence, et celui de notre Niobide, du groupe de Soissons, ont beaucoup de rapports; d'où il suivrait que l'auteur de la composition originale aurait destiné la plus jeune des filles et le plus jeune des fils à figurer, l'une auprès de la Mère, l'autre auprès du Pædagogue, au centre de cette sublime et pathétique composition, à une place où elles offraient en effet l'image la plus intéressante et l'aspect le plus favorable. Or, si l'on admet cette hypothèse, la seule qui nous paraisse vraiment satisfaisante, pour l'arrangement de ces deux groupes principaux, l'ordonnance des autres figures, telle que l'avait conçue M. Cockerell, se trouvera complétement détruite; et il faudra recourir à des combinaisons nouvelles, dont les nombreux élémens s'offriront sans effort à la pensée de l'antiquaire, pour restaurer dans son ensemble cette admirable famille de Niobé. Mais c'est un travail dont je n'ai pas en ce moment le loisir de m'occuper; et je dois me contenter d'en avoir procuré à la science un des plus sûrs élémens, par le dessin que je publie du groupe de Soissons, grâce au talent et à l'amitié de M. Ramey fils.

Au moment où je livre cette note à l'impression, j'ai connaissance d'un beau vase peint, récemment trouvé dans un des tombeaux étrusques de la campagne de Rome, et acquis par M. Durand, où la *destruction de la famille de Niobé* est représentée dans une composition aussi neuve qu'intéressante.

Cette composition est divisée en deux groupes principaux, distribués sur les deux moitiés du vase, de la forme de *Kylix*, et consistant chacun en quatre figures. Dans le premier, se distingue *Apollon nu*, à la réserve d'un *himation* jeté sur son bras gauche, avec son *carquois* suspendu du même côté au moyen d'un baudrier qui passe de l'épaule droite au flanc gauche; le Dieu, vu par derrière, avec ses cheveux longs et bouclés, serrés par un simple lien et flottant sur ses épaules, est debout, dans l'attitude de décocher une flèche contre une *Femme*, une jeune *Niobide*, qui s'éloigne en portant la main à son péplus, et retournant la tête vers Apollon. Au-devant de cette Femme, un *jeune Homme* se sauve effrayé, en laissant tomber à ses pieds une *lyre* à quatre cordes; et de l'autre côté, une *Femme*, sans doute *Niobé* elle-même, la tête ceinte d'un *krédemnon*, vêtue d'un péplus par-dessus sa longue tunique asiatique, s'éloigne de ce théâtre de désolation avec un geste qui témoigne le saisissement et la douleur; de ce côté, entre Apollon et Niobé, s'élève un *palmier*, indiquant le lieu de la scène. Le second groupe offre, à la place correspondante, *Diane*, vêtue de la même tunique asiatique, avec son péplus, noué vers le milieu du corps de cette manière caractéristique qui se remarque sur mon vase de *Médée immolant ses enfans*, et dont j'ai déjà indiqué l'intention; elle a son *carquois* attaché à l'épaule gauche, et elle se montre de profil, décochant une flèche contre une *jeune Niobide*, qui fuit devant la déesse, en portant une de ses mains à ses cheveux en signe de désespoir, et relevant de l'autre main le bas de sa tunique, pour faciliter sa fuite; de chaque côté, sont deux *jeunes Gens*, qui se sauvent éperdus, en des attitudes diverses. Telle est cette composition, aussi intéressante par le dessin et par le style, qu'elle est neuve par le sujet. Dans l'intérieur du vase, est un sujet encadré de la manière ordinaire, représentant *Minerve* debout, avec un *Éphèbe*, qui reçoit d'elle un objet indécis, et qui tient de la main gauche un vase de la forme d'*Hydria* à trois anses; sujet sur lequel je m'abstiens en ce moment de proposer des conjectures.

Pag. 317, lign. 9, après ces mots : *l'intention positive*, ajoutez la note suivante : J'ai reconnu depuis que M. Welcker, qui fait mention de cette peinture et de l'opinion qui y voyait une *Parque*, se prononce contre cette opinion; voy. son *Zeitschrift*, p. 219, not. 26 : ce qui devient pour moi un nouveau motif de confiance pour l'explication que je propose.

Pag. 318, not. 8, lign. 2 : *M. Otton*, lisez *M. K. Ott.*

Pag. 325, note, lign. 44 de la seconde colonne : ἠκφέ ρεσθαι, lisez ἧκε φέρεσθαι.

Pag. 391, not. 5, lign. 12 : Σύγκληπτον, lisez Σύγκλητον.

Pag. 393, lign. 5, après ces mots : *sous sa véritable forme*, j'ai oublié d'ajouter en note le renvoi à la planche LXXII, n. 2.

Pag. 398, not. 5, lign. 4 : *pl. LXXXII A*, lisez *pl. LXXII A*.

Pag. 400, not. 3 : σὐρανὸν, lisez οὐρανὸν.

EXPLICATION DES PLANCHES ET VIGNETTES.

ACHILLÉIDE.

ORESTÉIDE.

ODYSSÉIDE.

APPENDICE.

